MUSICA 80

N. 2 MARZO 1980 - L. 1.500 (...) Sped. Abb. Post. GR. III/70

UNA LETTERA DI DYLAN
CÉLINE / BURROUGHS INEDITI
ZAPPA / PALESTINE / FRIPP

BRIAN ENO

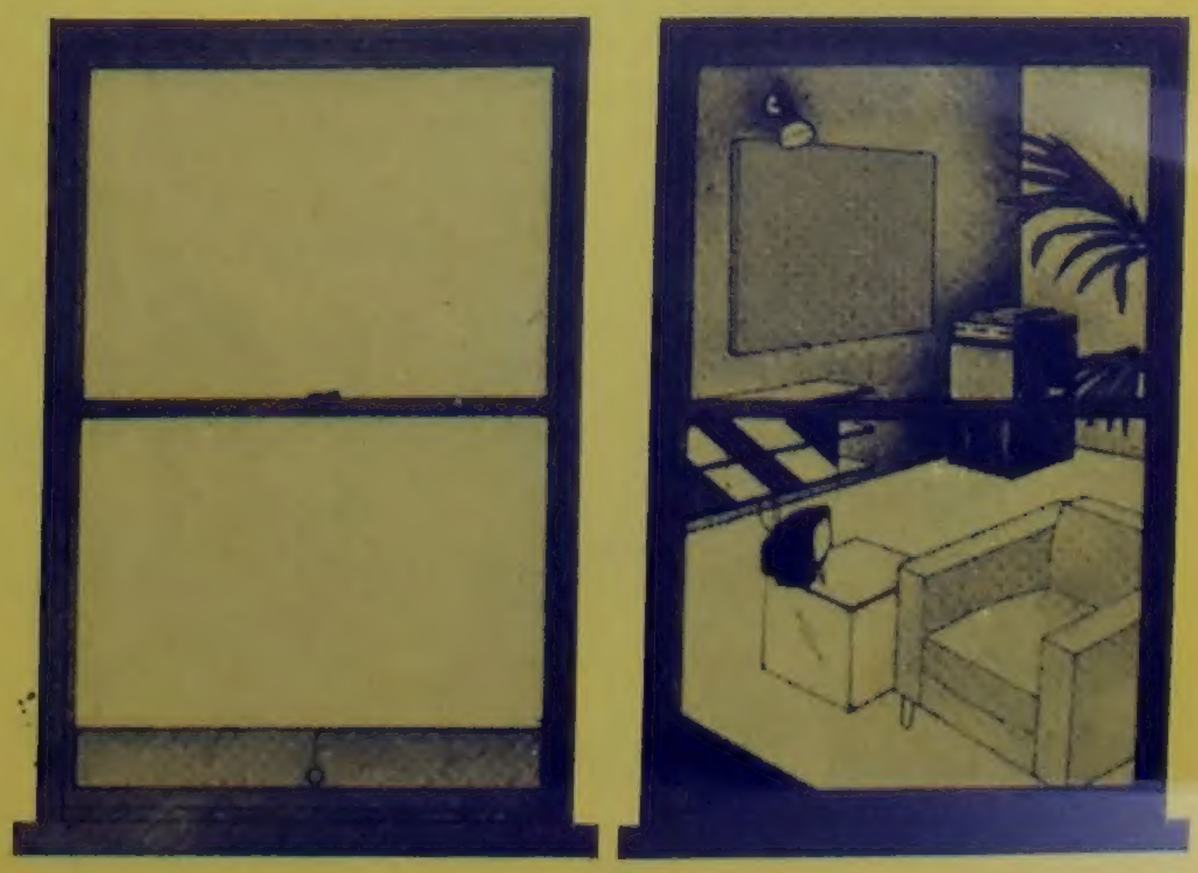
Non-musicista? Oh sì, se la musica è, come accade nell'ordine dell'abitudine, sistema di regole fisse, di sensi unici, di posti di blocco che occludono, immobilizzano, sezionano, sanzionano. Non-musicista nel senso di Eric Satie o in quello di John Cage. Inventore, dunque; progettista di situazioni nelle quali il suono possa accadere, procedere da sé, vi-

brare di vita propria. Questa l'appassionante frequenza su cui si è installato Brian Eno, prodigioso prefiguratore che coniuga una sensibilità estetica di raffinato sapore settecentesco con un istinto stralunato per le vibrazioni della metropoli elettronica.
Eno, dunque, sceglie di chiamarsi fuori da qualunque ordine normativo o «altro» che sia. Coglie il limite mortale della filosofia rock nella sistematica riduzione di ogni tendenza inventiva nelle pillole di una formula (perfino Jim Morrison, Jimi Hendrix, Patti Smith, hanno contratto il contagio). E opera allora un decisivo mutamento di scenario: non — si badi bene — una semplice rottura, una trasgressione. Uno spostamento, piuttosto: la scelta di un'angolazione che, situata fuori da orbite già codifcate, offra una visuale più nitida della realtà e spalanchi orizzonti inediti e ineludibili.
Strategie oblique: così, con seducente effetto prospettico, Eno battezza questa pratica espansiva. E che Eno dia spessore e ali a un'appassionante figura di musicista trasversale, lo attesta ogni particella del suo universo polimorfe. Se è vero che — come dice Borges — «il fatto estetico non può prescindere da qualche elemento di stupore... stupirsi a memoria è difficile», Eno, visibilmente annoiato dalla piatta conformazione del paesaggio sonoro, muove dunque verso spazi inesplorati, dove limiti e steccati fra uno stile e l'altro smettono di esistere. Ricomporre l'universo sonoro, dunque: ricomporlo nel solo modo emozionante, quello della possibilità.
Tanta apertura non si traduce — non soltanto — nella semplice somma pop+contemporanea, energia comunicativa+raffinata cultura (due mezze verità, come è noto, non danno luogo a nulla di buono...). No, Eno tende irriducibilmente più

in alto, verso una musica ancora più indeterminata, fluida, ariosa. Verso gli imprevedibili scenari dell'infinitezza. Da una parte, dunque, distende risonanze e climi di vertiginosa spazialità, dall'altra mette in circolazione una molteplicità percettiva ed espressiva, formale e linguistica (intuendo sulla soglia degli anni ottanta, nel mezzo della mutazione elettronica, ogni esperienza sensoriale non può non essere pluridimensionale).
In questa pratica di ubiquità, Eno è dunque, di volta in volta, musicista e non-musicista, stratega e fiancheggiatore, inventore visionario e beffardo masticatore di banalità, discreto collezionista di eventi e improbabile divo della sovversione. Sul fronte della canzone — dagli esordi con i Roxy Music inquietanti&kitsch alla didattica dell'ambiguità di Taking Tiger Mountain, dalle dritte per i soft-punk Talking Heads alla sofisticata «linea di massa» con David Bowie — Eno mescola con impagabile malizia luci e ombre, evidenza e magia, superficie e profondità. Con gli sperimentatori più selvaggi e spasmodici del nuovo rock (Teenage Jesus, Dna, Mars, Contorsions, fino ai Devo stessi), Eno istiga all'eccesso, orientando verso la deliranza del suono la forsennata tensione delle bande metropolitane. Ma dove Eno dispiega fino alla vertigine la trama della possibilità, è innanzitutto dando respiro alla musica per ambienti: un lavoro di prodigiosa sensibilizzazione del suono che, partito dalle cospirazioni con Robert Fripp e transitato per le preziose intensità sperimentali della Obscure, è momentaneamente sfociato nelle sublimi immagini For Films e For Airports. Dove tecnica, ironia, cultura, dove la potenza stessa della macchina elettronica sono certamente persenti ma accuratamente dissimulate, perché è altrove che questa musica manifesta la sua intensità inventiva: è nella sensibilità per il suono, nella passione per la forma, nell'istinto sperimentale. Dove, cioè, la musica esce dallo spettacolo ed entra nell'esistenza, esce dall'ordine cadaverico della rappresentazione ed entra nel patchwork della trasformazione.
Qui, in una musica stupendamente inestricabile dal soffio della vita stessa, Brian Eno trasporta finalmente il gusto aristocratico dell'estetico sullo scenario dell'immaginario collettivo.

Franco Bolelli

D. - Cosa pensi quando fai musica?
R. - Ascolto dischi di rock, o quando penso di farne, medito su come finiranno: nelle stesse stazioni radio, o venduti negli stessi negozi, se la gente li ascolterà per le stesse ragioni per cui guarda la TV.
D. - Forse non è proprio la stessa gente.
R. - Ma si, questo non vuol dire che non si possa fare della buona musica.
Mi sono trovato ad interessarmi ad aereoporti, manicomi, centri commerciali, come posti per fare musica, dove possono accadere cose inaspettate. Quando fai un disco pop, sai benissimo cosa succederà: venderà bene e molta gente ne sarà influenzata, o male e nessuno sarà influenzato. Oppure nel mio caso, non venderà bene, ma molta gente pretenderà di esserne influenzata. Quando ascolto le canzoni in formato standard della musica pop, e sento queste voci che sembrano spiriti, mi chiedo: — Ma che ci fanno qui queste voci? — Stamattina stavo ascoltando la stazione disco WBLS: dei pezzi strumentali incredibili in mezzo a delle canzoni orrende. Mi sono detto che forse la voce non ha più molto da fare, perché si scrive musica in cui



la parte strumentale è molto più avanti della parte vocale. Io non voglio fare questo tipo di cosa in questo momento.

D. - Recentemente hai detto che non vuoi più incidere in uno studio.

R. - È per le stesse ragioni per cui non faccio più musica pop. Prima negli studi succedevano ogni giorno cose meravigliose ed inattese.

Ora per me questa è diventata una situazione di insoddisfazione crescente: se esplori a lungo un "media", arrivi ad un punto in cui il fattore sorpresa non esiste più. Ora mi interessa la danza. Sono stanco, nauseato di vedere individui che gesticolano con chitarre e microfoni su un palcoscenico. Voglio vedere altre cose. Vorrei vedere degli spettacoli ben organizzati che dimostrino che il rock ha sempre avuto una natura teatrale. Ho visto recentemente degli acrobati di Taiwan. Erano in costumi fluorescenti rossi, blu, e verdi, su uno sfondo nero e illuminati da una luce ultravioletta; non si vedevano le facce, solo queste luci fluorescenti sospese nel nero. È stata la cosa più fantastica che ho visto in questi ultimi anni a teatro. Non costoso. Molto semplice e senza musica, perché, probabilmente, i musicisti non sanno ancora fare cose di questo genere.

Sulla scena per un gruppo rock, l'intento è quello di apparire più bravi come musicisti, come i Roxy Music, Blue Oyester Cult, Kiss. L'enfasi è ancora una volta sulla figura del musicista che diventa sempre più eroica. Vorrei assistere a qualcosa in cui i musicisti non si vedano, in cui si assumano il ruolo che hanno in ogni altra società, fare musica. L'Ego di questa figura è troppo dilatato, sono anche stanco di quel che i musicisti fanno nel loro ruolo di eroi.

D. - Pur evitando di diventare una star, sei riuscito ad avere un ruolo molto preciso nell'industria discografica...

R. - Il mio modo di lavorare è sempre stato basato sulla collaborazione con altri musicisti, e infatti la maggior parte delle mie idee è nata dal lavoro collettivo, per cui, a parte la mia musica, mi piace sostenere ed incoraggiare la gente con cui lavoro, o che semplicemente mi piace avere intorno, perché modificano la percezione che ho delle cose.

D. - Tu hai guadagnato molti soldi con l'industria discografica anche se non hai mai avuto un disco di grande successo.

R. - In realtà ho fatto molti album. Oggi preparavo questa proposta per l'aeroporto di La Guardia, e volevano una lista dei miei lavori. Mentre cercavo di ricordare tutti i dischi che ho fatto mi sono accorto che percepisco diritti da almeno 40 albums, compresi quelli che ho prodotto.

Benché non tutti sono dei successi, alcuni lo sono. Gli albums con David Bowie e con Roxy Music e il Talking' Heads... Il mio sforzo commerciale è mantenerli in circolazione.

I miei albums più vecchi, anche se in piccola quantità vendono continuamente.

Molta gente ingenua cerca di fare un disco che venda subito un migliaio di copie, e se questo non succede, crede di avere fallito.

Ho sempre pensato che l'importante è mantenere la mia musica in circolazione. Marginalmente ho fatto musica da film, come per «Sebastian» (sei anni fa) un bruttissimo film dell'orrore di un regista greco Konstantin. Quest'album chiamato «Musica per film», era un messaggio che diceva: se volete la mia musica per un film ecco il mio suono, chiamatemi e datemi una commissione. In realtà hanno fatto di meglio, hanno usato la musica e mi hanno pagato i diritti.

D. - In che modo la tua musica viene influenzata?

R. - In modo strano, faccio un esempio. Una delle prime cose che mi ha colpito nel Rock era la maniera di suonare la chitarra ritmica di Lou Reed. Un giorno mentre stavo suonando — mediocremente — la mia chitarra ritmica con un «eco» mi sono accorto che uscendo l'eco ad un certo livello riuscivo ad ottenere con dei fraseggi, molto semplici, effetti molto complessi. Ed è così che succede in realtà: ci sono una serie di cose che mi piacciono che ho in mente, e ad un certo momento trovo il modo di realizzarle. Proprio perchè non sono molto dotato tecnicamente, trovo la soluzione scoprendo un'altra maniera per farlo. Anche se avviene in modo casuale, rimane una continuità fra l'ispirazione ed il modo di renderla.

D. - Come senti il fatto che sei inglese bianco, e molta della tua musica si ispira a ritmi di altre culture in cui il ruolo del musicista è più funzionale?

R. - Questo è il ruolo che mi piace. Non mi sento portato ad assumere il ruolo di star; mi piace di più quello di «manovale», o di ricercatore.

D. - Dici spesso che vorresti usare strutture sempre più extra-musicali come spunto per fare musica.

R. - Quello che mi interessa come artista è di cercare dei sistemi da giocare in maniera inaspettata e che sorprendano me in primo luogo. Mi pare molto. Quando metti insieme una serie di ingredienti, ti ritrovi da un'altra parte o di fronte a un dilemma. Bisogna scegliere: o si evita quel che non si conosce, come fanno i pessimi artisti, oppure cercare di ritrovarsi là dentro (dico in questo nuovo spazio). Questo secondo me rappresenta la creazione. Sono convinto che le possibilità date dai sistemi musicali sono esaurite. Perciò lavoro secondo altri parametri, talvolta ridicoli ed arbitrari. Quel che mi preme è evitare il ruolo dell'artista come soggetto il cui compito è l'espressione. Più mi sembra di fare un lavoro qualsiasi e meglio mi sento. Per cui alle volte mi impongo uno schema all'interno del quale le possibilità di manovra sono così ridotte che mi sembra di lavorare automaticamente e non ci sono praticamente scelte da compiere. Forse siamo arrivati ad un punto in cui il ruolo dell'artista cambia. L'arte è sempre meno un sistema di stimolazione per essere sempre più un sistema d'informazione.

A cura di Luigi Ghermandi
Traduzione di Daniele Mularoni

Ritratto dell'Artista da Giovane

Brian Eno

«Avevo undici anni e c'era questo zio, in famiglia, che era un po' l'eccentrico della situazione, un uomo davvero amabile, che aveva trascorso diversi anni in India. E per via di quel soggiorno, appunto, avevo un approccio strano, diverso dal nostro, nel confronto delle cose e della vita. Non so come dire quanto fosse eccentrico, rispetto alle abitudini della famiglia; era appassionato alla distillazione dei liquori, e altre cose del genere, e gli piaceva molto ammaestrare gli animali più insoliti, cornacchie, per esempio. Era molto importante, per me, perché rappresentava l'altra metà della vita, la parte strana. E mi apitava di pensare: «Da dove mai verrà un tipo cosi?», proprio come oggi dici di un altro: «Ma su che pianeta abita?». Io andavo a trovarlo una volta o due la settimana, era per me un'abitudine, e si parlava, e ogni volta mi faceva conoscere qualcosa di nuovo. Un giorno, mi mostrò un libretto con delle riproduzioni di Piet Mondrian. «Dio, é stupendo» pensai, e in effetti erano le cose più belle che avessi visto; e mi fece un effetto improvviso, straordinario, come poi mi sarebbe accaduto solo per il jazz, qualcosa che riesci a penetrare subito senza che tu vada a ricercare quello che viene prima o dopo. Fino a quel momento, la pittura non mi aveva mai interessato più di tanto. Ma quando vidi quelle cose di Mondrian pensai: «Ecco qualcosa di veramente eccitante», e presi la grande decisione: sarei stato un pittore. Quando arrivò il mio compieanno mi feci regalare una scatola di colori a olio e cominciai a dipingere. In quel periodo, avevo preso un'altra grande decisione, quella che non avrei mai e poi mai lavorato. Questo perché mio padre faceva un lavoro molto pesante e potevo vedere coi miei occhi come quel lavoro fosse tutta la sua vita e, anche, come quella situazione lo stesse uccidendo. Tornavaa casa, la sera, si lasciava caderesulla sedia e poi andava a dormire. Al mattino si svegliava e tornava al lavoro. Certe sera era cosi stanco che non aveva voglia nemmeno di mangiare. Io lo guardavo e pensavo: «Non sarò mai cosi».

Con queste due idee — rinuncia al lavoro, scelta di un'attività artistica — arrivai al Liceo Artistico. E li fui molto fortunato, perché capitai in un Liceo che, per i due anni almeno del mio corso era retto da un gruppo di docenti «libertari», diciamo cosi, che avevano rivoluzionato i vecchi sistemi d'insegnamento. Persone davvero intelligenti, in gamba. Non sto a dire che, al termine del secondo anno, una volta scaduto il contratto, vennero tutti licenziati; la commissione di controllo del Ministero era letteralmente scandalizzata dalla situazione di quel Liceo!

Innanzitutto, si procedeva a un'operazione di «disorientamento», che naturalmente ci era ignota. Mi spiego. Noi si andave a scuola con la nostra cartellina, coi colori e i pennelli, convinti di diidipingere le solite figure, le cose belle e risapute. Invece, ci imbattevamo in progetti estremamente difficili e stimolanti. Per esempio, il primo progetto che ci toccò era del tipo: «Differenze visive tra un rubinetto per l'acqua calda e una persiana alla veneziana». Stupefacente, no? E mi viene in mente soto il più facile di quei progetti.

Altre volte, ancora, il nostro compito era quello di costit re dei giochi o dei metodi per saggiare la personalità o il comportamento della gente. Cose molto interessanti. Mi è sempre rimasto impresso quel particolare metodo d'insegnamento, che trovo una proposta davvero alternativa: qualcosa del tipo: «Scopri le tue regole, organizzati da te, trova da solo la risposta ai tuoi problemi. Noi possiamo darti una mano, ma il grosso è roba tua».

Fu appunto in quel Liceo che io presi in considerazione la musica e mi fu chiaro per la prima volta che era possibile interessarsi di certe cose anche senza essere tecnicamente molto bravo. Per esempio con un registratore. La scuola aveva un registratore in dotazione e quando lo usai per i primi esperimenti ebbe come una folgorazione: il suono, cioè, l'arte sonora, mi apparve alla stregua delle arti plastiche, nel senso che era un mezzo espressivo malleabile. E poi era possibile sfuggire alle nomuni regole temporati, quelte del «tempo reale». Puoi reg strare per giorni e giorni, manipolare il tutto, espendere il suono o allentarlo, o aumentarlo di velocità, modificare le frequenze che compongono il suono. Insomma, è come se tu avessi una pietra o dell'argilla per ricavare una scultura. Qualcosa da modellare.

All'inizio era una cosina divertente, dilettantesca, poi assunse sempre più importanza, finchè mi accorsi che le sorprese più belle, eccitanti, venivano dalla musica e non dalla pittura. Il mio bagaglio musicale era piuttosto limitato; praticamente si riduceva a un vecchio piano scordato. Ma non importa; per lo più lavoravo con la voce, usavo quella sorgente e la manipolavo con altri suoni vocali. Non proprio un canto, n senso tradizionale: rumori di voce, idiciamo cosi. E poi avevo un haratume in metallo, di quelli grandi, che faceva un «bonng» eccezionale; mi piaceva incidere quel suono a diverse velocitàé icavandone sna specie di scala, con suoni a diversa altezza.

opoi passai e cose più sofisticate, alla poes fonetica, soprattutto, che fu il mio gran amore di quegli anni. Kurt Schwitters, p esempio, o Hausmann. In uno dei miei ulti album, *Before and After Science*, nel bra *Kurt's Rejoinder*, c'è una straordinaria re strazione di Schwitters. È una registrazio della BBC, che mi capitò di ascoltare una v ta durante una trasmissione dedicata ai D daisti. Dev'essere una incisione del 1930: penso proprio che sia l'unica cosa mai regi strata di Schwitters».

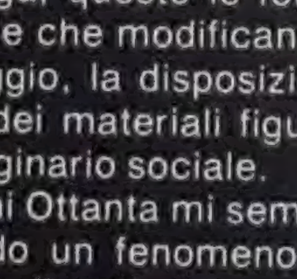
Burroughs 42
Dylan 10
Zappa 26
Fripp 50
Celine 24
Quadrophenia 21

Il Ritmo della Nostra Epoca

Ecco una domanda: si può intervenire sull'immaginario, si può produrre nell'immaginario (o dovremo considerarlo una sorta di magma naturale, che si forma e si deforma secondo leggi immodificabili ed inconoscibili)? Certo che si può agire nell'immaginario, a patto di riconoscere che si tratta di un'azione culturale di altro genere, e che altre sono le forme di scrittura, di produzione di segni.

Suono immagine droga, queste le forme di produzione culturale che modificano la percezione, il linguaggio, la disposizione ed il funzionamento dei materiali figurali accumulati nell'immaginario sociale.

Sul principio degli anni Ottanta mi sembra che si stia verificando un fenomeno: la scomparsa, la rovina di tutti coloro che credono nella governabilità del reale da parte della Ragione. La scomparsa di chi crede nella governabilità del sociale da parte del politico, la scomparsa di chi crede che si possa produrre un immaginario sociale accumulando pedagogicamente senso. La rovina di chi ha creduto che il cambiamento sociale fosse questione di verità contro verità, o di ristabilimento di



verità negate, e non invece questione di scenari simulati, di creazione e proiezione sullo schermo dell'immaginario di massa di scenari capaci di intensità. Perché nel comportamento sociale, e nell'immaginario non è mai questione di verità ma sempre e solo di intensità più forti contro intensità più deboli.

Terrore, appiattimento-disco, dittatura della velocità: le linee di formazione di un Immaginario della Dissuasione. Suono, immagine, stravolgimento percettivo e spostamento nomadico: su queste linee invece il movimento reale continua a sfuggire, ad essere ingovernabile senza predicarlo. Ma il processo di liberazione ci mostrerà i percorsi nuovi sui quali si svolge solo se sapremo sintonizzarci sulla sua lunghezza d'onda. Rinunciando alla dipendenza della cultura dalla Politica, alla dipendenza della attività culturale della Ragione, andando a cercare una progettualità nuova laddove non ci sta che rumore irriducibile alla musica preconfezionata del potere, laddove non ci sta che allucinazione irriducibile alla versione d'ordine che il potere proietta sullo schermo del nostro vedere quotidiano.

«Un nero attraversa la strada danzando, nel pieno della circolazione, ascoltando una radiolina nelle orecchie. È nella sua musica. Sembra alzarsi da terra. In ogni istante, dei giochi, delle improvvisazioni, delle libertà/New York sovraccarica, si diverte di questo sovraccarico, ci prende un piacere folle. Ne aggiunge. Essa raddoppia ancora il suo raddoppiarsi. New York. Scritta, scrive.» (Alain Medam; *New York Terminal*, pag. 36).

Perché la musica, perché il rock, perché la disco raccolgono e veicolano i flussi formazione dell'immaginario del compo tamento sociale? Perché là dentro non tratta dei contenuti, dei messaggi, senso, si tratta unicamente del ritmo. ritmo della nostra epoca: il ritmo che reg stra il modo esistente della percezione che lo riproduce carezzevole e dormentevole od ipocritamente eccitante, nella disco. O il ritmo che scandisce una velocità in contrattempo con la velocità del Potere e del lavoro, nel rock. Ma di ritmo si può trattare, e di ritmo soltanto.

Perché il ritmo, come il danaro è la più astratta di tutte le comunicazioni possibili fra gli uomini, è il punto in cui tutto può essere compreso e percepito, nella sua forma pura, nella sua essenza più astratta.

Il ritmo della nostra epoca. Ecco ciò che interessa se ci si vuol sintonizzare sul nuovo che emerge.

Il ritmo ripetitivo e vuoto della società ad encefalogramma piatto, od il ritmo di una irreversibile irriducibilità al potere. Il ritmo della ecocatastrofe e dell'abolizione del pensiero o il ritmo del nomadismo e della infinita potenzialità liberatoria dell'intelligenza.

Comunque, il ritmo della nostra epoca. Sintonizzarsi e cortocircuitarlo, correre sul filo dell'intensità reale, produrre là scenari dell'immaginario che non siano di dissuasione.

Cercare sempre la via della rivoluzione. Da rivoluzionari, inscrivere la propria pratica culturale nel circuito che lega media e percezione sociale, spettacolo ed immaginario di massa.

Contro chi si rifugia nella separazione accademica della cultura con la scusa del riflusso, siamo di nuovo, con ottimismo, all'inizio.

Franco Berardi Bifo

Mensile di informazione musicale n. 2 anno 1 - Marzo 80
Direttore editoriale
Giancarlo Bocchi
Progetto e coordinamento
Franco Berardi Bifo, Riccardo Bertoncelli
Franco Bolelli
Effetti Speciali
Dario Fiori
Art Director
Gianni Sassi
Comitato di redazione
Eric Alliez, Franco Berardi Bifo, Riccardo Bertoncelli, Giancarlo Bocchi, Franco Bolelli, Dario Fiori, Gloria Mattioni, Gianni Sassi, Gianni Emilio Simonetti, Maurizio Torrealta
Corrispondenti
Eric Alliez (Parigi); Peter Gente (Berlino); Maurizio Torrealta (New York)
Servizi editoriali
Luca Bastia
Grafico
Bruno Trombetti
Segretaria di redazione
Donatella Carpi
Grafica
realizzata in collaborazione con Studio Link
art director: Glennys Beneventi
illustratore: Egidio Rossi
Collaboratori di questo numero
Eric Alliez, Roberto Freakantoni, Ernesto Assante, William Burroughs, Enzo Capua, Mariuccia Casadio, Gianni Celati, Nicola Corona, Mario Gamba, Mario Ghermandi, Giampiero Huber, Daniele Mularoni, Lorenzo Pallini, Giancarlo Riccio, Paolo Russo
Redazione
Via Castelfidardo n. 10 tel. (02) 669247
20121 MILANO
© copyright EDIZIONI OTTANTA Milano
Il Materiale non richiesto non viene restituito. Unsolicited material will not be returned
Pubblicità
Agostinelli e Camera
via Savona 94 tel. (02)4225907
20144 MILANO
Abbonamenti
(N. 11 Numeri)
Italia L. 15.000 - Francia 80 FF - Germania 30 DM - Svizzera 30 F.S - Gran Bretagna L. 10 - Stati Uniti 35 $ (air mail)
Gli abbonamenti non disdetti con un mese d'anticipo si intendono rinnovati. Subscriptions are automatically renewed unless notified one month prior to date of expire.
Direttore responsabile
Giancarlo Bocchi
Distributore
Messaggerie Periodici MEPE Milano
Composizione
Grafotitoli Milano
Stampa
Seregni - Paderno Dugnano
Aut. Tribunale Milano n. 354 del 15-10-1976
Chiuso in tipografia il 20.2.1980
Tiratura 87.000 copie

Cincinnati & Cambogia

Conseguenze del tragico concerto di Cincinnati, costato undici morti per la ressa, aspettando gli Who; i legali delle vittime hanno chiesto risarcimenti per oltre due milioni di dollari, oltre a un milione di dollari di multa agli organizzatori. Townshend e compagni, dal canto loro, stanno organizzando un maxi-concerto al Hammersmith Odeon, di Londra, il cui ricavato andrà ai profughi della Cambogia.

Space Work

Trans Lux Multimedia di New York costruisce gli scenari simulati del futuro. Ecco qua il programma. Entrate. Tanto per creare l'atmosfera, proiezione di films sui viaggi intersiderali. Poi, poco dopo, il decollo. Effetti di appesantimento, bruschi alternarsi di soffi d'aria bollente e gelida, panavisione galattica dietro gli oblò a contatto con la terra tramite lo schermo televisivo alla vostra destra. Scalo sulla luna, si riparte subito, un meteorite non identificato sbatte sulla carlinga, accidenti! No. All'ultimo secondo siete salvati dall'intervento di un extraterrestre. Il primo Space-Work apre a New York nel 1981. Gli altri seguono a Londra, Tokio ed in altre grandi otto città.

Con le pinne, il fucile e gli occhiali

Lou Reed sta passando l'inverno al caldo, nei lussuosissimi studi Air dell'isola di Montserrat, nei Caraibi, per registrare il suo nuovo album. Chi lo ha visto a New York, negli ultimi concerti del 1979, giura che il tipo è in ottima forma; nel suo repertorio più rovente, una versione di *Star Spangled Banner* e una di *White Christmas.* Tra qualche settimana, Reed dovrebbe iniziare inoltre le riprese di un film diretto da Paul Simon, nel cui *cast* figurano anche i B 52' e i Lovin'' Sponfull, riformati per l'occasione.

Psicoprofitti

50 milioni di confezioni di Valium vendute negli USA nel 1978. 20 milioni vendute in Europa. I valiomani sono sempre più un esercito, e sono un problema: se finiscono la dose si sbattono per trovare la droga, telefonano agli amici per averne un po', sono in ansia, cercano il medico. Inoltre, la casa che produce il Valium ha pronto un altro formidabile prodotto: si chiama N. 5057, e può restaurare funzioni intellettuali come le memoria e la concentrazione permettendo ad una maggior quantà di ossigeno di raggiungere le cellule cerebrali. Questa sostanza non può però allargare le facoltà intellettuali. Il ricercatore Willy Hafely al proposito ha ammesso: «sfortunatamente non possiamo produrre dei geni con le droghe». In compenso, i profitti annuali della Roche sono calcolabili in miliardi di dollari.

California dopo i mandolini

Si continua a parlare della nuova scena di San Francisco, dopo tante incertezze convinta al *punk*. La Ralph Records ha fatto uscire un *Subterranean Modern*, raccolta dei Chrome, Tuxedomoon, Residents e MX-80, come dire la «crema» dei nuovi gruppi; altri stanno preparando un San Francisco Underground, con i Tools, i VKTMS, i No Alternative e altre giovani bande emergenti. Da segnalare anche un flim appena realizzato sul fenomeno dei giovani *rockers* californiani: *Louder, Faster, Shorter,* con spezzoni *live* dei Dils, dei Mutants, degli Sleepers, degli UXA e dei bravissimi Avengers.

Ritorno dall'esilio

Giorgio Gomelski *is alive and well!* Il vecchio navigatore discografico, scopritore di Yardbirds e Rolling Stones, in epoca più recente imprenditore sfortunato con la Utopia Records, ha scoperto la *new wave* e vi si è lanciato con l'entusiasmo di un novizio. Suoi prodotti più nuovi sono il primo 45 giri dei Panic Squad, di cui si dice un gran bene, e un *extended play* dei Material *(Temporary Music)*, una banda della giovanissima Zu Records.

I nuovi clandestini

Sbirri d'ogni tipo sono sulle tracce dei fabbricatori clandestini di dischi, che in America si chiamano, è noto, *bootleggers.* Per sfuggire alle ricerche sempre più accanite, buona norma sembra diventata quella di mascherarsi dietro sigle sempre diverse, concentrando la produzione in «ondate» violente ed improvvise. Nei mesi scorsi andava molto di moda la Impossible Records, poi è stata la volta di una altrettanto ipotetica Lunar Toones, con «sede illegale» in Australia; ora tocca alla Excitable Recordworks, responsabile di una buona serie di bootlegs dedicati a Dylan, Morrison, Tom Petty e altri eroi di ieri e di oggi (fra tutti, uno splendido concerto del 1978 di Mc Guinn, Crosby e Hillman, *Doin'Auright For The Old People)*. A livello di confezione, naturalmente, i «clandestini» tendono ad assomigliare sempre più ai dischi ufficiali: ottima grafica, colori e belle foto, oltre a una incisione sempre più raffinata.

Minimal Reich

Steve Reich ha iniziato gli 80 alla Carnegie Hall per annunciare al mondo le sue nuove composizioni. Dopo la «Music for 18 Musicians» (che uno dei redattori di 80 giudica all'unanimità miglior disco degli anni settanta), Reich ha dato vita a un lavoro per otto musicisti («Octet», appunto) e a un'ambiziosissima «Music for a Large Ensemble» per ventinove fonti sonore. A battezzare le nuove creature è la solita ECM.

Alla fiera del nord

Con terrificante puntualità, Moers emana i primi bollettini sulla prossima kermesse di primavera. Il più popolare fra i festival di creative music si terrà quest'anno dal 23 al 27 maggio nel solito, bellissimo parco del borgo tedesco. Primi nomi in programma Anthony Braxton, George Lewis, Rova Saxophone Quartet, Willem Breuker, Art Ensemble. Poi qualcuna delle vecchie glorie (Bill Dixon, Don Cherry...) e altri (Mingus Dinasty, Philip Wilson Quartet,...) di cui faremmo volentieri a meno. Per riempire la spasmodica attesa, la Moers Music pubblica un pacco di dischi nuovi: «Somewhere Else» del trio di Barry Altschul, «Seven Compositions '79» del Braxton in quartetto, e, in prima mondiale, il vecchio santone chicagiano Fred Anderson («Another Place»).

No Jazz

Fra i gruppi no wave più in voga nella grande mela newyorkese, c'è anche la banda che fa da spalla alle scorribande di James Chance. State a sentire: chi la guida è quel Joseph Bowie (trombonista, fratello del Lester Art Ensemble) che sembrava avviato al ruolo di enfant prodige della musica creativa nera. Già con lo Human Arts Ensemble, il Bowie giovane aveva mostrato i sintomi della malattia. Ora la scelta free-funk sembra essere definitiva. Chi ha paura di Thelonious Monk?

Dischi in-fedeli

Esordio di una nuova etichetta «parapankusta», la Un-Fidelity Records, con sede a New York. Tra le prime emissioni, l'album solo di Martin Rev, uno dei due omini Suicide, ed *Extended Niceties*, della Love Life Orchestra, una banda di giovani teppisti, rock e di smaliziati *performers* della nuova scena contemporanea, tra cui Peter Gordon.

Semi truffa zappiana

Per gli zappofili: un disco decuplo del loro beniamino! Non è la famosa «raccolta di scarti», da sempre promessa e mai realizzata, ma un più modesto *collage* di registrazioni, per lo più *live*, per lo più recenti, curato da alcuni *bootleggers* australiani. Gli appassionati sono già sul piede di guerra; l'ingombrante fardello costa però un po' caro, quasi cento dollari!

Contaminazioni

Avanguardia e massa stanno consumando con frenetica vivacità il loro recente matrimonio newyorkese. Così Peter Gordon (quello della portentosa Star Jaws, progenitore dell'eccentrica osmosi) ha appena registrato un extended play nel quale figurano fra gli altri l'Arto Lindsay dei Dna e addirittura il Talkin Head David Byrne. Su 80 numero tre, i particolari della piccante vicenda e le confessioni del responsabile.

C'è anche un concorso!

... culturale e alternativo, of course. Dunque, in quale altro film (fra quelli che noi abbiamo visto), ben prima di Apocalypse Now, viene citata la Cavalcata delle Valchirie, e chi è l'eroe della scena? Quindici giorni di tempo per rispondere, e un libro omaggio ai meno ignoranti.

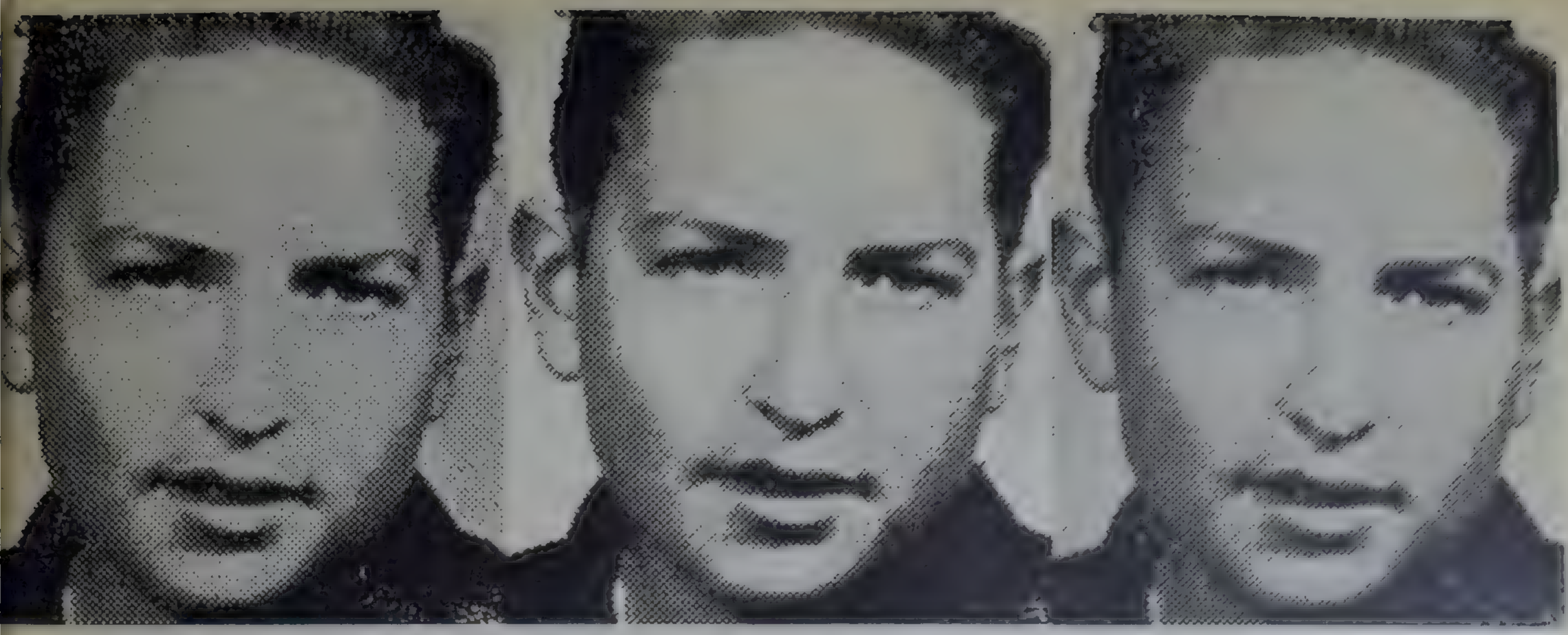
Il Carteggio Dylan/Dio

Nel 1965, Dylan scriveva canzoncine un po' irritanti e un po' blasfeme, a domanda rispondendo come quel tal Lennon: «Sono più popolare del Cristo». Tre anni più tardi, recensendo *John Wesley Harding*, quelli di *Rolling Stone* coniarono il termine «talmudismo rock», lasciando intendere che qualcosa era nel frattempo accaduto, nell'anima del personaggio. Nel 1971, una chiaccherata visita in Israele, alla ricerca della cultura (e della religione) dei padri; negli anni successivi, accenti biblici sempre più marcati, tra le righe delle canzoni, a dar ragione a quel Pickering che da anni vede il Dylan come grande «profeta ebraico». Queste le tappe del «cammino religioso» di Bob Dylan, infine approdato alla «speranza cristiana», come ben sanno i fruitori dell'ultimo *Slow Train Coming* recente. A questo proposito, appunto (*Christ and Roll!*), possiamo offrire ai nostri lettori una squisita «primizia»: una lettera del Dylan in persona indirizzata a Padre Gulliksen, suo uomo di fiducia nel «cambio di passo» che lo ha portato dalla religione ebraica a quella cristiana. Diamo il testo così, senza commenti, certi della sua ricchezza e importanza; ma non disperiamo di poter ospitare quanto prima, su queste pagine, un intervento chiarificatore, magari del Giovanni Testori o di quel Padre Bartolomeo Sorge, direttore di *Civiltà Cattolica*, che annuncia un *dossier* per il prossimo numero della sua rivista: «Dylan e la ripresa delle vocazioni giovanili: una indagine».

Riccardo Bertoncelli

Reverendo Padre (1),
la scorsa volta, l'ultima che ci siamo visti, la conversazione non è stata brillante e, a dire il vero, non siamo riusciti a raccontarci molto. Mi devo scusare, forse, ma penso di poter vantare qualche attenuante; non mi è piaciuto quel suo riferimento a Richard (2), che ancora porto nel cuore. La Morte è un mistero troppo grande da scandagliare, per me.

Ma ho riflettuto a lungo, su quello che mi ha detto, nella casetta di Mariposa che lei ben sa. Ho passato quasi una settimana in quei posti, e mi sono trovato solo, nel silenzio e nella meditazione, come in altri momenti decisivi della mia esistenza. Ricorda quando le citavo Rilke? «Da settimane, a parte delle brevi interruzioni, non ho pronunciato una sola parola; la mia solitudine finalmente si chiude e io sto nel lavoro come il nocciolo nel frutto». Può essere semplice suggestione, ma diverse cose della mia vita vanno assumendo in questi giorni un peso diverso. Ho ritrovato un vecchio quaderno del 1966, dove segnavo a caso certi testi e certi progetti e partendo da quelli annotavo come un diario dei miei giorni. E ho ritrovato un fatto di quegli anni di cui quasi mi ero dimenticato (di cui volevo dimenticarmi?). Una sera leggevo agli amici certi versi che avevo appena «buttato giù», eravamo nello studio di Bruce Johnston, che a quell'e-



poca era il mio produttore; e si divertivano tutti, specie per quell'attacco di *Highway 61 Revisited* (se lo faccia dire da Ted, che sa tutta la mia opera a memoria!) dove si mette sul ridere la storia di Abramo e Isacco. C'era però un tipo strano, uno studente, credo, serio e quieto, che non si divertiva affatto; e prima ancora che io potessi interrogarlo, mi puntò addosso certi suoi occhi infastiditi per dirmi, a bruciapelo: «Si diverte davvero, mister Dylan? Mi sembra così stupida, la sua storia, come se volesse nascondere un'angoscia. È convinto davvero di non essere un Abramo dei nostri giorni?».

Io penso di avere incontrato altre volte quel tipo; non lui precisamente, voglio dire, ma qualcuno del suo genere. Un «uomo del destino», intendo dire. Quando mi toccò quell'incidente, anni e anni fa, e trascorsi il mio tempo a letto per molte settimane, a Big Pink, fu come un ripassare la mia vita e mi trovai più volte a pensare che quel tipo aveva segnato una svolta nella mia vita, quel piccolo uomo in quella stupida serata. E un «uomo del destino» era anche quell'altro amico, il fratello di Suzie, la mia ragazza ai tempi del Village, che venne a trovarmi a Big Pink, non mi trovò e lasciò un libro per me, un'edizione dello *Zohàr* ebraico. Come a dire: «Stai diventando vecchio, Dylan, vedi di combinare qualcosa di buono!».

Nello *Zohàr* è scritto che la musica è *histapkhuth hanefésh*, «linguaggio dell'Ineffabile», e che il musicista è solo uno strumento suonato da Dio. È stata una lettura importante per la mia vita, per la mia musica; negli ultimi dieci anni mi sono consacrato completamente a questa idea.

Ho sempre chiamato quegli incontri: destino. Ci ho anche scritto una canzone, ed è la *Ballata di Frankie Lee e Judas Priest*; provi a leggerla, se le capita, sono le povere righe scombinate di un povero pazzo, giovane e cieco. Ora so che avrei dovuto chiamare quegli incontro: Gesù. Non mi prenda per pazzo, Reverendo, o peggio, per bestemmiatore; ma a volte penso che poteva benissimo essere Gesù quel ragazzo di *Highway 61*, e il fratello di Suzy, e il «misterioso visitatore» che ogni tanto sento vicino a me («È l'ispirazionedio», scherza sempre Ginsberg). Sento questa grande energia e penso; non è forse stato Gesù che ha detto: «Io sono con

voi, io resto con voi, sino alla fine dei giorni?».

Quando ci accomiatammo, la sera del nostro primo incontro, ricordo che lei mi lasciò con queste parole: «Lei conosce troppo bene il *Vecchio Testamento*, Zimmermann, per non essere un ottimo cristiano. Le manca solo di incontrare il Cristo». Oggi posso finalmente dirle; ho incontrato il Cristo, l'ho scoperto, almeno, ho trovato irresistibile la sua proposta di pace e di amore, l'ho trovato vivo, palpitante nella vita di ogni giorno. In una parola: attuale. Voglio essere un cristiano, Reverendo; e se può essere un valore la presunzione, un ottimo cristiano, voglio essere un «soldato di Cristo». So di avere un certo ascendente sui giovani (non lo chiami «potere», come dice sempre Ted: ha una brutta sfumatura); lo userò per far conoscere il Cristo, in ogni mia canzone canterò Lui e la mia fede. Ecco, le ho scritto per questo e solo per questo; farle presente la mia disponibilità, dire «sì, sono», con lei e tutti quelli che vogliono fondare il mondo nel segno della pace e dell'amore.

Le faccio avere questa mia tramite [illegible] i ragazzi della *Caravan of Peace* [illegible] accolga con amore, se la sua porta è ancora aperta per me. Sta scritto [illegible] «Un cattivo messaggero provoca la sventura/ma l'inviato fedele porta [illegible]

Robert Zimmerman

(1) Padre Gulliksen, della Setta cristiana Fondamentalista di Van Nuys (Los Angeles)

(2) Si riferisce a Richard Farina, cognato di Joan Baez e amico di Dylan, morto ancora giovane quand'era uno dei più promettenti *folksinger* del Village. (Ndt)

(3) Si tratta probabilmente di un movimento d'azione cristiana che opera negli Stati Uniti. Non abbiamo notizie precise. (Ndt).

Su un Divano Marrone del Cinema Alfieri

Intervista a Carlo Magno (Palestine)

«La vita reale è un vaudeville nella misura in cui produce generalmente effetti del medesimo genere, e per conseguenza nella misura esatta in cui dimentica se stessa, poiché se fosse continuamente attenta, sarebbe continuamente variata, progresso irreversibile, unità indiscussa».[1]

Henri Bergson

Non si sa ancora molto di preciso, qua da noi, di Charlemagne Palestine che non è, come credono i più (che pure son sempre pochissimi), un musicista o, perlomeno, non soltanto. Il gioco sempre rischioso, delle definizioni, delle catalogazioni, comporta poi, in questo caso, dei risultati perlomeno improbabili, se non addirittura fatiscenti ed insostenibili. Tanto vale quindi non tentarlo affatto, lasciando all'unica vera parte in causa di esporre con la necessaria parzialità, le sue ragioni. Il rifiuto irreversibile e categorico dello specifico, dello specialistico — rifiuto che in Palestina diviene impiego del medium e negazione del suo codice in una sorta di «purificazione» dell'oggetto utilizzato che ci lascia almeno dubbiosi — della divisione, dell'a-parte è il fondamento primario di un'estetico e, conseguentemente, di una metodologia la cui vitale tensione è l'espressione, la estroiezione di un flusso emozionale estremamente articolato ed in continuo mutamento attraverso una indiscriminata molteplicità dei media adoperati. Se, quindi, nella concezione della vita di Palestine come eterno fluire non c'è posto per la ripetizione di un tempo già trascorso, di uno spazio già traversato, di un qualcosa già accaduto, non c'è, nella sua concezione (e pratica) dell'arte, limite alla diversificazione delle possibilità espressive: dove tutto è presente tutto è possibile. Impegnato così in una interminabile «fuga in avanti» verso il «nuovo» verso un'ipotetica acquisizione di nuovi frammenti dell'io disperso, Palestine tende, attraverso la infinita molteplicità del possibile e sulla spinta di una pulsione individuale fortissima, al conseguimento di una unità di sé, al ritrovamento di una completezza perduta da tempo immemorabile situata sul margine utopico di una «Sintesi ultima e totale». La relatività di un simile progetto, basata sulla incessantemente variabile interazione delle componenti di ogni suo intervento, appare assoluta. Quello che invece ci sembra più incerto è la banalità, quasi turistica, oleografica di trasognati vegheggiamenti di improponibili eclettismi leonardeschi, di certe generiche e macroscopicamente contradditorie affermazioni da cui traspare chiara la samoga di un individualismo esasperato ed un po' arrogante, demodé almeno quanto incomprensibile, in un artista per il quale il condizionamento ambientale (e conseguentemente le presenze animali) è così vigorosamente affermato, apertamente esibito. Nel tentativo, comunque, di contribuire in qualche modo a superare l'impasse, davvero per un così candido sognatore, denunciata all'inizio di questa nota, desideriamo raccomandare ugualmente il testo, gracile e lacunoso, di questa sommaria conversazine avuta con l'artista in un lungo pomeriggio d'autunno a Firenze, al lettore giustamente disattento e frettoloso; con la speranza che almeno abbastanza possa trovarvi da evitarci il suo biasimo o, peggio, la sua indifferenza.

Paolo Russo

D. - In che modo ti sei avvicinato alla musica?
R. - In nessun modo preciso, direi. Nella casa dei miei genitori c'era un pianoforte, non tanto grande, e di quello mi sono servito per iniziare, ma non ho mai suonato il pianoforte molto spesso.

D. - Parlaci allora del tuo apprendistato di musicista e delle influenze musicali che lo hanno condizionato.
D. - Prima di tutto vorrei precisare che non mi ritengo assolutamente un musicista, e poi non parlerei proprio di influenze: potrei cercare di essere cosciente dei tipi di musica che mi hanno influenzato ma non mi interessa, non è necessario. Se dovessi dirti ciò che mi influenza dovrei parlarti allora anche del fatto che ti sto ascoltando, che siamo seduti, qui, ora, su un divano marrone del cinema Alfieri di Firenze, vicino alle scale, che ci sono dei fiori ed un caffé sul tavolo; tutto quello che sta succedendo qui adesso, tutto quello che è qui ora ci influenza moltissimo. Per quello che riguarda la mia musica, i condizionamenti che ha subito, ti posso dire che, soprattutto quando ero ragazzo, ascoltavo molto attentamente i rumori delle macchine, degli aerei, dei motori. Anche altre sono state, comunque, le fonti della mia musica: l'Oriente in generale, l'Indonesia e Bali in particolare; Mahler, Debussy e John Coltrane. Adesso però non mi interessa ascoltare qualche genere di musica in particolare.

D. - Così non ti consideri un musicista...
R. - No, infatti, non mi ritengo un musicista perché preferisco avere a che fare con concetti più ampi, meno specifici, come l'energia, il tempo; per questo in passato ho percorso molte altre strade, oltre a quella della musica, per raggiungere gli scopi che mi ero prefisso, così come ora sto imparando a pilotare un aereo in modo da poter fare qualcosa anche in cielo. Mi piace che le cose vengano sperimentate con purezza, con elasticità. Credo sia importante che la gente segua il mio lavoro, qualunque sia, con la massima disponibilità dei propri sensi. Non mi piace che i loro occhi, le loro orecchie, corpi e menti siano rigidi, fissati anticipatamente su un aspetto del mio lavoro. Questa predisposizione ad etichettare ogni tipo di intervento artistico da parte del pubblico e della critica, mi costringe costantemente a spiegare che, anche se faccio una mostra di disegni non sono un pittore, se faccio un *video-tape* non sono un artista video, se lavoro ad un film non sono delle *performances*. Quella di stabilire definizioni, etichette, è l'ossessione delle persone che sentono il bisogno di impacchettare l'arte.

D. - La tua pratica artistica si configura, quindi, come un unico flusso comunicante estremamente articolato in cui ogni tentativo implica il flusso da cui nasce: la tua persona fisica e mentale...
R. - Esattamente. Ed infatti non posso e non voglio separare gli uni dagli altri, differenziandoli per parlartene singolarmete.

La mia concezione estetica è formata di molte angolazioni, di molti aspetti tutti quanti relazionati tra loro con il tutto.

Essi fanno tutti parte di me, mi servono per comunicare, quindi l'importante sono i miei referenti, non quelli dei media che adopero. Tutte le mie sensazioni, i miei rapporti, riguardano l'energia, il tempo, il clima, lo scopo, l'istante, il passato, il futuro, implicano l'interno e l'esterno di ogni oggetto e situazione, l'architettura, l'umanità, l'azione drammatica, l'arte astratta e, probabilmente, riuscirei ad esprimere questo flusso con qualunque medium esistente al mondo. Proprio in questa direzione mi sto muovendo in Olanda, dove, nello stesso posto, nell'arco di una settimana, farò molte cose diversissime tra loro: mostre di quadri, installazioni, concerto con oggetti, performances in cielo ed in terra, video-tapes etc..etc... Dal momento che le connessioni tra le diverse parti del mio lavoro risultano evidenti, non voglio costringere

nessuna di esse contro i singoli generi, sperando di riuscire a dare allo spettatore abbastanza stimoli da non avere bisogno di etichette e definizioni.

D. - Non si rischia di restare assolutamente disorientati di fronte ad una trasgressività così diffusa, protratta, metodica?
R. - Nel rapporto di percezione artistica la «comodità» del fruitore è, a mio avviso, qualcosa di pericoloso, forse giustificabile politicamente e finanziariamente, ma pericolosa; perché per ottenerla, l'arte deve scendere a troppi compromessi, dicendo prima alla gente cosa può e deve aspettarsi così da tranquillizzarla sul fatto che non tornerà a casa confusa ed imbarazzata, in modo che, dopo, tutto possa tranquillamente continuare come prima. Ed è per questa ragione che cerco di rendere più incomprensibile («vague and unclear») ciò che il mio lavoro concerne: per tentare di evitare che tutto sia scontato, prevedibile, senza tensioni, stimoli, né scambi di energia tra me ed il pubblico. Non credo sia proprio possibile per nessuno, neppure per me, prefigurare le coordinate del mio lavoro.
D. - Di quali strumenti ti sei servito nelle tue esperienze musicali?
R. - Molti anni fa cominciai a fare musica con apparecchi elettronici; ma abbandonai presto quella strada perché i risultati non mi soddisfacevano affatto. Mi piacciono i suoni naturali. Ho pensato molte volte di costruirmi uno strumento, ma è difficile raggiungere buoni risultati. Per esempio se avessi dovuto costruire un piano per suonare qui, a Firenze, non avrei mai lasciato la mia città, perché non sono un bravo costruttore, anche se qualche anno fa ci ho provato, costruendo un sintetizzatore. Per fare musica, comunque, non uso solo strumenti propriamente musicali: anni fa, proprio qui a Firenze alla Art-Tape, realizzammo un *video-tape* su cui è registrata l'esecuzione del «pezzo per due chiavistelli» che io avevo ideato. Sempre qui a Firenze abbiamo registrato un'altra composizione, intitolata «Body music», nella quale esplorando uno spazio, un ambiente con il corpo: da questo confronto nasceva la musica. Non per questo, però, io sono un architetto, né sarei stato in grado di costruire o progettare lo spazio dove la mia stessa azione si svolgeva. Allo stesso modo riesco a definire un oggetto qual è il pianoforte, usandolo secondo un mio progetto, senza per questo poter pensare di essere un buon costruttore di pianoforti.
D. - In un'intervista di qualche anno fa parli idella tua esperienza di campanaro nella St. Thomas church di New York, come di una sorta di incompiuto work-in-progress...
R. - È un'idea che mi è venuta osservando la televisione. Negli U.S.A. c'è un tipo di «serial» televisivo, chiamato *soap-opera*, del quale ogni giorno va in onda un capitolo di una storia che non ha mai fine. Ci sono stati delle *soap-operas* che sono andate avanti per venti anni, con gli stessi attori che potevi vedere tutti i giorni in T.V. sposarsi, divorziare, avere figli, che crescendo, continuano praticamente la storia all'infinito. Partendo da questo ho pensato di fare qualcosa del genere con le mie campane: una composizione di suoni che migliaia di persone potessero sperimentare quotidianamente quando lasciavano i loro posti di lavoro; una specie di «soap-opera» sonora, inconscia, continua, subliminale che io raccontavo loro con le mie campane. La storia è durata cinque anni: la fine è arrivata col fatto che ho lasciato New York per la California.
D. - Tu sei anche stato insegnante in alcune università: New York, California Institute of Arts, Nova Scotia College of Art...

R. - La verità è che sono sempre stato un pessimo insegnante, o forse è vero il contrario. Non saprei dire, l'unica cosa certa è che ttute le volte che tra gli studenti ho incontrato qualcuno che avesse delle notevoli qualità artistiche — Vattene via di qui finché sei in tempo! — è stata la prima cosa che gli ho detto. Probabilmente è stato un buon servizio per chi voleva diventare artista ed un pessimo lavoro per l'università. L'università può andare bene per imparare quello che riguarda il passato, ma non dà alcuna possibilità di comprensione del presente, né di progettazione per il futuro: l'istituzione costringe gli studenti nel passato perché è l'unico spazio nel quale può esercitare un certo margine di potere.

D. - Ci sono reali differenze per te tra lavorare in Europa e negli U.S.A.?

R. - Si, e sono notevoli. In America devo lavorare moltissimo ed ho solo un piccolo sussidio governativo. Ci sono troppe difficoltà per svolgere un'attività regolare in un paese conservatore come gli U.S.A. Il Nuovo Mondo è strettamente legato alle Vecchie Cose. In Europa è molto diverso: la mia attività ha trovato molti spazi; ed è qui che ne svolgo la parte più consistente: in Belgio, in Svizzera, in Olanda e soprattutto in Scandinavia.

D. - Sei già stato anche in Italia alcune volte in passato...

R. - Si, alla Biennale nel 1976. Poi anche a Firenze diverse volte, dove, all'Art-Tape, ho realizzato dei nastri video, alcuni dei quali ancora inediti. L'Italia, uno dei primi paesi europei dove ho lavorato, ha per me un'importanza particolare; ma c'è una cosa in questo mio rapporto con l'Italia, che invece non può farmi piacere: il fatto che qui ho quasi sempre e soltanto suonato, mentre, raramente, mi è stato chiesto di mostrare le altre faccie della mia attività. È come se il mio vecchio amico fosse quello che mi conosce meno. A Bologna, per esempio, tempo fa, Mario Diacono mi disse: — Sarebbe il momento di una tua più completa presentazione al pubblico italiano, perché possa conoscere tutto quello che hai fatto e chi veramente sei. — Io sono dello stesso avviso perché, come ti ho detto prima, non voglio essere considerato un musicista.

D. - Che importanza ha per te la parte «pubblica» del tuo lavoro?

R. - Ritengo Importante anche l'aspetto commerciale, economico del mio lavoro, così come quello emozionale. Sono entrambe due fonti di energia molto significative, insostituibili. Quando qualcuno, però, si interessa all'acquisto di qualcosa che io ho realizzato, l'aspetto più emozionante di questo non è tanto quello economico, anche se, credimi, dei soldi ho bisogno anch'io come tutti, ma il fatto che essi possano o meno sacrificare emotivamente qualcosa di loro, al di là dei soldi, per avere quell'oggetto da me. Spesso il denaro è una comodità, serve per risparmiare emozioni.

Forse l'esempio di Bismillah Khan, un suonatore indiano di shenai (una specie di oboe), può chiarire meglio quello che voglio dire. Quando qualcuno lo vuole per un concerto, Bismillah Khan non stabilisce mai solo un prezzo in danaro, ma chiede, in più, cose quasi impossibili: il cuore di un'aquila, il fegato di una vacca, le foglie di una pianta irraggiungibile. In questo modo chi vuole davvero organizzare il concerto, deve sacrificare qualcosa di sé, delle proprie emozioni e non può risolvere tutto semplicemente andando in banca a prelevare la somma stabilita. Tutto questo mi sembra davvero fantastico!

D. - Prima hai parlato insistentemente di energia...

R. - Il presente è energia, l'energia è nel presente. Io cerco di pensare, di essere nel presente. Tutto quello che faccio è nel presente e, allo stesso tempo, cerco di non preoccuparmene, di non pensarci, di non ricordare niente. Forse è perché ho una cattiva memoria, o, perché sono terrorizzato di dover ripetere qualcosa una seconda volta. Di conseguenza non sono mai lo stesso, il mio punto di vista cambia continuamente. Anche la mia musica cambia continuamente: tutto è sempre in continuo movimento, niente è immutabile, inalterabile.

Neppure il suono inciso, fissato su nastro, è definitivo, immodificabile per me: una volta, per esempio, ho realizzato dei pezzi per nastro magnetico in cui il deterioramento, provocato dal tempo, sui nastri che impiegavo, evidenziava quest'alterazione, l'azione del tempo, dando come risultato un suono del tutto particolare che io chiamo «ruvido».

D. - Quindi ti è impossibile o quasi lavorare insieme ad altri...

R. - Praticamente si. Per molti anni ho lavorato da solo e penso che continuerò a farlo. Non mi interessa manipolare altre persone, così come non mi piace il rischio di essere manipolato da altri. È una cosa che capita troppo spesso negli U.S.A. Laggiù la massificazione è a livelli incredibili e l'arte ha un posto piccolissimo nei grandi supermercati della cultura di massa.

D. - Nella tua idea di arte, che è molto individualista, ed unificata, si colgono allusioni ben definite ad una forma di arte totale...

R. - Credo che questa forma esista, potenzialmente. E se devo fallire, preferisco farlo per un'idea di arte ampia, aperta come questa, perché è qualcosa in cui posso credere. È come trasformare la vita in un teatro delle possibilità con innumerevoli serie di personaggi. Pensa al Rinascimento: uomini come Leonardo, Michelangelo, erano capaci di fare bene molte cose. Oggi nessuno lo fa più: siamo circondati, aggrediti, dagli specialisti e dallo specialismo. L'arte, secondo me, può facilmente risanare questa dissociazione della società, questa frattura del nostro io.

(NOTE)

[1] «Il riso: saggio sul significato del comico» pag. 95, Rizzoli.

Costantinopoli e Altro

Si è soliti riferirsi ai Residents come ai capostipiti del «San Mateo Sound»: sono gli stessi protagonisti a sostenerlo e naturalmente resta inteso che non è vero. Ciò non toglie che la banda provenga realmente da quel piccolo borgo californiano, celebre fino a ieri per piccole formazioni di «coristi» o *banjomen* o seguaci dei fiori nei capelli. Coi Residents è una «nuova ondata»: ma né rock né *discowave* né giubboni di cuoio, attenzione!, un'accidiosa *musica negativa*, invece, là dove si intona ciò che per primo passa per la testa, sia la parodia gustosa di certi miti giovanili (i Residents che «rievocano» i Beatles: tema del loro primo album, *Mest The Residents*) o la smemorata commemorazione dell'elettronica (*Eskimo*) o l'«uso alternativo» del bel tempo musicale che fu (la personale versione di *Left My Heart In San Francisco*, famosissima).

Fino a oggi, di questi figuri, cui non piace divulgare né foto né notizie di sé, sono usciti sei album: *Meet The Residents* (originariamente inciso ai primi dei '70: bell'esempio di preveggenza), *Duck Stab/Buster and Glen*, *The Third Reich and Roll*, *Not Available*, *Fingerprince*, *Eskimo*, pubblicati tutti dalla personale etichetta Ralph Records, dotata di una sovrastruttura «artistica», a nome Rozz Tox, di cui non è ben chiara la funzione. La «filosofia» della Ralph riesce al più misteriosa: senza entrare nel merito della questione, basti sapere che, oltre ai prodotti del gruppo-leader, l'etichetta distribuisce negli Stati Uniti anche le opere degli Art Bears di Fred Frith e ha in programma una serie di iniziative per il tempo libero dei giovinastri californiani (per esempio: l'ottimo album recente di *Snakefinger*).

I testi che seguono provengono da *Duck Stab/Buster and Glen*, vecchi di qualche anno ma significativi come pochi altri della surrealfilosofia «residente». Il lettore non si stupisca di trovarvi il cadavere di Bach, un «esageratore sinistro» e altri paradossi, insinuazioni calembouri: sappia che la copertina del disco riporta un bel pollo arrosto color di rosa (inteso, dunque?) e provi a immaginare le armonie strabiche, gli interminabili «vuoti» di ritmo, il cap[illegible] non la finisce più.

RESIDENT

Blue Rosebuds
I love you and cause I do
My skies have changed
From grey to blue.
But blue's not just
A color of the rainbow.
It's shade is not a hazy hue
But pure and hard
My blue sky blue
It's like a roman candle
Coming Rosebuds.

«Your words are empty hallow bleatings
Of a mental crutch.
They're open festered indigestion
with a velvet touch.
An ether eating Eskimo
Would gag upon your sight,
Convulsed into Oblivion
From laughter or from fright.
A coma with a sweet aroma
Is your only dream,
Malignant with the misconception
That a grunt can gleam.
Your lichen covered corpuscles
Are filthy to my fist.
Infection is your finest flower
Mildewed in the mist».

I love you and cause I do
My skies have changed
From grey to blue.
But blue's not just
A color of the rainbow.
It's shade is not a hazy hue
But pure and hard
My blue sky blue
It's like a Roman candle

Coming Rosebuds
Blue rosebuds.

Bach is dead
Walking women want to see
The Southern cross at night.
And so they set aside a sock
And die their laces tight.

Bocciolo di rosa blu
Io ti amo e siccome lo faccio
il mio cielo è cambiato da grigio
a blu.
Ma blu non è solo un colore dell'arcobaleno
La sua sfumatura non è una tinta confusa
ma puro e semplice
il mio blu cielo blu.
È come un bengala
che diviene boccioli di rosa.

«Le tue parole sono rauchi vuoti belati
di una stampella mentale.
Loro sono un'aperta a purulenta indigestione
con un tocco vellutato.
Un eskimese mangia etere
vorrebbe improvvisare sopra il tuo sguardo.
Sconvolto nell'oblio dal ridere o dallo
spavento.
Un coma con un dolce aroma
è il tuo solo sogno,
Maligno con il fraintendimento
che un grugnito possa splendere.
I tuoi corpuscoli coperti da licheni
sono sudici contro il mio pugno.
Infezione è il tuo fiore più fine
Ammuffito nella foschia».

Io ti amo e siccome lo faccio
Il mio cielo è cambiato
da grigio a blu
Ma blu non è solo un colore
dell'arcobaleno.
La sua sfumatura non è una tinta confusa
ma puro e semplice
Il mio blu cielo blu
È come un bengala
che diventa boccioli di rosa
boccioli di rosa blu.

Bach è morto
Donne a passeggio vogliono vedere
la croce del sud di notte
e cosi mettono da parte una calza
e legano i loro lacci stretti.

Yes, mournful is the melody
That echoes in their heads.
Without a beat they march along
Beliving Bach is dead.

Si, lugubre è la melodia
che echeggia nelle loro teste.
Senza un battito loro procedono
credendo che Bach sia morto.

Elvis and his boss
Oh, I'm gonna be my baby, baby
Baby, but you see.
My momma said
My momma said
My momma said to me
«My son I see the Sunset lies
about a baby bee».

Elvis e il suo boss.
Oh, sto per diventare bimba mia, bimba
bimba, ma tu lo vedi.
Mia mamma disse
mia mamma disse
mia mamma disse a me
«Figlio mio io vedo il tramonto
adagiarsi presso una piccola ape».

So if you see me
I'll be standing
Out on old Broadway
Amused, confused, but not confused,
I'm making my own way.
Straight to the top
I'll never stop
I'll die before my day.

Cosi se mi vedi
Starò fuori sulla vecchia Broadway.
Divertito, ingannato, ma non confuso,
Sto facendo la mia strada.
Dritto fino in cima
Non mi fermerò mai
Morirò prima del mio giorno.

Constantinople
Here I come Constantinople
Here I come Constantinople
I am coming Constantinople
Here I come.

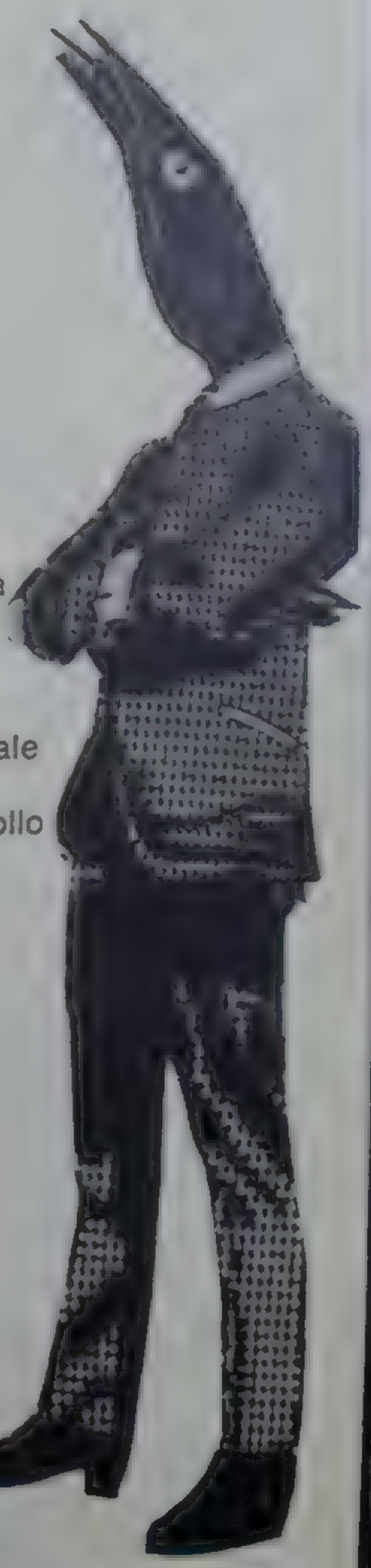
Costantinopoli
Eccomi qui Costantinopoli
Eccomi qui Costantinopoli
Sto arrivando, Costantinopoli
Eccomi qui.

All the leaves are off the oak and
All the sheep have followed the spoken
Word. I'm coming Constantinople
Here I come.

Tutte le foglie sono cadute dalla quercia e
Tutte le pecore hanno seguito la parola/Detta.
Sto arrivando, Costantinopoli
Cosi sto fuori all'aperto.
Tutti i miei amici sono con te io spero e
Prego. Sto arrivando, Costantinopoli
Eccomi qui.

So I stand out in the open
All my friends are with you I hope and
Pray. I'm coming Constantinople
Here I come.

Here I come Constantinople
Here I come Constantinople
I am coming Constantinople
Here I come.



Laughing song
An oily old egg with a red peg leg
Thought a porquepine was his daughter.
But he soon found out
That she had the gout,
And often would wink underwater.

Canzone da ridere
Un vecchio uovo oleoso con gamba a spillo rossa
pensava che una porcospina fosse sua figlia.
Ma presto scoprì che aveva la gotta
e avrebbe spesso ammiccato sott'acqua.

A red red rose saw a big pig pose
On the edge of a silver dollar.
The end of his tale
Was a long necked nail.
In place of his face was a scholar.

Una rosa rossa rossa vide la posa di un gran maiale
Sul bordo di un dollaro d'argento.
La fine di questa storia era un'unghia dal lungo collo
al posto della sua faccia c'era uno scolaro.

Sinister Exaggerator
Your life is leaning downhill
Sloping off the outer edge.
Your undetermined oyster beds
Were found to be an hedge.
You cause the kids of Elmer Fudd
To feed the farmer whose
Cadivar's filled with onion rings
And feet are filled with glue.
Now sinister exaggerator
What's your claim to fame?
Is still your favorite Ferlinghetti
Found in Auntie Maim?
Your alter life is superceded
only from above.
Your heart is like a silken sponge
That calls saliva love.

Esageratore sinistro
La tua vita sta pendendo in declino
Sparendo fuori dal margine più esterno.
I tuoi indeterminati banchi di ostriche
furono costruiti per essere una barriera.
Tu induci i ragazzi di Elmer Fudd
a nutrire il fattore il cui
cadavere è riempito di anelli di cipolla
e i piedi sono riempiti di colla.
Ora sinistro esageratore
qual'è la tua rivendicazione alla celebrità?
Il tuo Ferlinghetti favorito è ancora
reperibile nella Zia mutilazione?
Il tuo mutare vita è super rassegnato
solo dall'alto.
Il tuo cuore è come una morbida spugna
che chiama la saliva amore.

a cura di Giampiero Hüber

Archeologia di Modelli

I spent all my money
on you friday night
here it is sunday
come hold me tight
we're riding alone
no one in sight
oh do me nice
remove my pain
come on and move me
mary jane
(Mary Jane; Patti Smith)

(Il rock ripete se stesso combinando nuove canzoni con argomenti classici: «I spent all my money on you friday night here it is sunday, come hold me tight»)
In città esistevano molte bande cittadine.

Gli 'Ustionant' facevano musica infiammata e avevano negli 'Infiammables' degli irriducibili nemici.
Lee Bido sali sul palco barcollando e disse: «Hello, How are you? I think I love you!». (Era completamente fatto).

«Just a rock'n'rollheart looking for the time...».

Roberto Freak Antoni

«La gente del mondo si divide in due: ci sono i rockers e gli altri, che se la menano». (Andy Cappato)

Le 'Sprangs' erano un gruppo maschicida molto duro. «Non abbiamo voglia di diventare 'progressive' — dicevano — e neanche demenziali. Non siamo le eroine del Suono Assoluto, né pretendiamo di esserlo!». Le Sprangs non fecero dischi, ma Nada Velina conserva ancora la registrazione di un loro concerto dal vivo.

Fantastica Rock

In città esistevano molte bande cittadine: i Diavoli Gialli, i Pistoni Roventi, i Perfidi, i Dragons, i Brutti Pesci, gli Inarrestabili, i Teddy Boy Scouts, i Lambrettas, i Rivoltosi, gli Intrepids ... ed altri.

«Se vuoi imparare a suonare — diceva il chitarrista degli Stimulators — devi metterti a imparare tutto quello che ti dicono, anche se ti dicono di fare le scale... Poi arriva il momento che il tuo strumento ti dà qualcosa e tu dai qualcosa a lui e tutte e due date qualcosa al pubblico. Ma il pubblico è merda e quello che gli devi dare è solo merda».

Il 'Woodoo' era un'ex officina quasi in periferia; vicino alla strada che porta ad Ovest, uscendo dalla città. Lo prese in affitto Breck Aglio, il produttore degli 'Afa' che spese una fortuna x tenerlo in vita. Il palcoscenico era fatto da assi di legno tenute su da un telaio di tubi; ai lati del palcoscenico c'erano due torri di travi che servivano x gli amplificatori. X sedersi c'erano sedie sgangherate da battaglia, rubate un po' dai bar e un po' dai cinema estivi. Le finestre erano finestroni enormi con vetri rotti che facevano passare gli spifferi d'inverno e l'aria fresca d'estate. X entrare pagavi un po' di soldi, cioè quello che potevi, e loro ti facevano un timbro sulla mano e qualche volta anche sulla manica.

Se i 'Frigos' furono agghiaccianti, i 'Po[illegible] erano addirittura glaciali.
I 'Massakrant' dicevano: «A noi [illegible] suonare in pubblico, ma soprattutto piace suonare il pubblico!».

Everybody, All Together, C'mon

N.B. Bisogna subito inventare un'altra storia.

ROCK ED

Se hai del sangue nelle vene,
se hai midollo nelle ossa,
son finite le tue pene,
con il rock avrai la scossa

Dirty Actions, X Rated,
Kandeggina Gang,
Kaos Rock, Windopen,
Take Four Doses,
Skiantos.

Quarantacinque giri di vinile colorato
(Vertigo Records)

Tempi Mod/erni

Parlano tutti di *Quadrophenia*, il film che Francis Roddam ha girato ispirandosi all'opera rock famosa del Pete Townshend, e che da qualche settimana è programmata con successo in molte sale cinematografiche d'Italia. Al rumore della Sheraton Gibson, del basso Danelectro e delle catene o chiavi del 34 che si abbattono sulla testa dei malcapitati *rockers*, si esaltano giovani impiegati già vecchi, che sospirano forte per la perduta gioventù, e teppistelli di primo pelo, che scoprono non senza meraviglia la preistoria del loro scooter - boccoli - sporchi - faccia - assassina - giacca di cuoio.

Per dir la nostra intorno al tema affascinante (Londra dei sessantacinque, *mods* e *rockers*, la nuova delinquenza giovanile diffusa), abbiamo pensato bene di tradurre un intervento di Mick Farren, apparso nelle settimane scorse su un numero della rivista *New York Rocker*. Chi più adatto di lui, che fu *blouson noir* di quelli veri, psichanarchico emerito coi Deviants, promotore di una bella rivistina *under* come *OZ* e poi ancora giornalista, scrittore e *rocker* del riflusso? Alle gesta di Jimmy «quadrophenico», Farren si appassiona come un ragazzino; dice «bello» e «brutto» con grinta esemplare, strepita e batte forte i pugni, lasciando capire che, fosse per lui, i *mods* non sarebbero mai morti e gli «sballati» della *no wave* ce l'avrebbero dura, di questi tempi, a passeggiar da soli per la città.

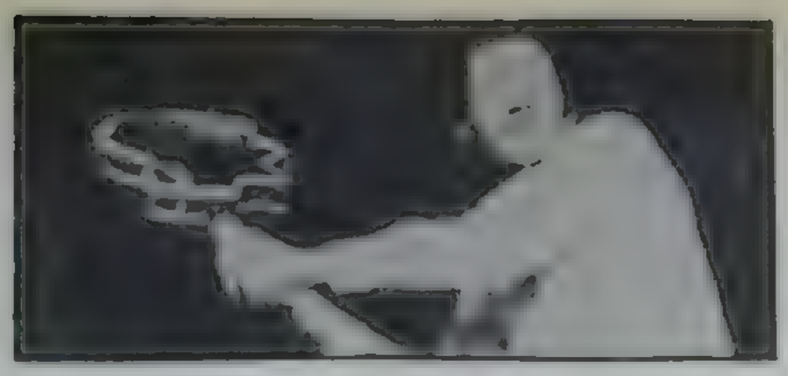
Riccardo Bertoncelli

A dirla con parole roboanti, la si potrebbe chiamare una di quelle confluenze spazio-temporali che accadono una sola volta nella vita. Diciamo che è stata un'epoca che non rivivremo mai più. A Londra, durante la prima metà degli anni Sessanta, un insieme di diversi fattori ha concorso a produrre ciò che è risultato essere una rivoluzione pacifica. È stata una rivoluzione breve e poco spettacolare ma, indiscutibilmente, una rivoluzione.
Su, nei corridoi del potere, il governo dei Conservatori, sempre più corrotto, veniva spazzato via ed i Socialisti, capeggiati da Harold Wilson, ottenevano la maggioranza dopo tredici anni di dure lotte. Era la versione inglese della politica di «Nuova Frontiera» di J.F.K. In quel periodo, nei quartieri dei bianchi poveri della capitale, i ragazzini più svegli cominciarono a vestirsi bizzarramente e a chiamarsi *mods*.
L'America non ha mai ben capito che storia fosse quella dei *mods*. Gente come Murray K si è accollata la definizione senza mai afferrarne il vero significato. Finì per confondersi con minigonne, danza *go-go*, Goldie Hawn, stivali bianchi ed i Beatles.
I Beatles non avevano niente a che fare con i *mods*. Erano gli sporchi *rockers* di un rumoroso porto industriale del nord dove la percentuale del crimine e della disoccupazione era sempre la più alta del paese. *Mod* era un fenomeno strettamente confinato a Londra e nel Sud, se non altro perché quella sorta di diffuso benessere superficiale, così essenziale allo stile di vita dei *mods*, doveva raggiungere il nord solo alcuni anni più tardi.
I *mods* erano il prodotto degli anni del boom economico. Erano i bimbetti della natalità in ascesa nel dopoguerra giunti ormai alla pubertà. La società si trovava ad avere più adolescenti di quanti avrebbe potuto sistemarne. Il denaro però era facile ed i ragazzini se la sarebbero cavata lasciati alle loro faccende. Lasciati alle loro faccende essi produssero una virtuale parodia del mondo.
Era l'epoca in cui i colletti bianchi venivano ammaestrati al consumo. Il cosiddetto benessere era un fenomeno esclusivamente di superficie. I nuovi «padroni del vapore», ben pasciuti, imponevano televisori, mobili moderni a buon mercato e lampade a raggi ultravioletti nelle case dei lavoratori, ma non fornivano stanze da bagno o alcuna alternativa al rapporto produzione/consumo.
I ragazzini sembravano capire, visceralmente, che cosa stava accadendo. Reagivano, visceralmente, esasperando al massimo il modello del consumo. Fu così che gli abiti alla moda, le pasticche, gli scooter e il *rock'n'roll* non vennero più considerati lussi bensì le credenziali di uno stile di vita. Anche se il termine doveva ancora essere inventato, il *mod* aveva creato, senza alcun intervento esterno, il perfetto consumatore.
Il modello si estendeva al consumo di droghe: la preferita era l'anfetamina e, fissato il punto dell'assenza del dolore, divenne possibile continuare a rocchegglare per tutto il *weekend* senza fermarsi per mangiare o dormire. Si poteva flippare il lunedì, nel giorno del padrone. Il lavoro era considerato una morte da vivi. Il *mod* trovava la sua identità solo per le strade, di notte o nel *weekend*.
Per chi ha vissuto un periodo come questo, sentire che qualcuno sta per farci un film provoca una certa trepidazione. Si resta affascinati al pensiero di che cosa faranno i film makers con una parte del nostro background, ma troppo spesso il mondo è così odiosamente sbagliato che i risultati non possono che garantire un cattivo sapore in bocca.
Nel caso di *Quadrophenia* la complicazione ulteriore era rappresentata dalla *rock opera* originale di Pete Townshend. Townshend aveva composto alcuni stupefacenti pezzi rock classici, ma in seguito «A Quick One» (divertente) aveva generato *Tommy* (poderoso) che, a sua volta, ha prodotto *Quadrophenia* (inesplicabile). Tra l'inizio e l'epoca in cui Townshend ha completato l'ultima fase del suo ciclo

creativo, il suo pensiero era diventato così involuto (a causa del tentativo di conciliare la rabbia giovanile, il registro musicale degli Who, gli insegnamenti di Meher Baba e la sua propria dolorosa ricerca dell'identità) che il carattere sempre più complesso di Jimmy (come descritto nell'album originale) tiene ben poco fede alla realtà dell'epoca *mod*.
Questo il bagaglio mentale che mi son portato al cinema quando ho pagato il biglietto e mi sono seduto a guardare *Quadrophenia*, il film. Sono sfilati i titoli, Pete Townshend ha provato ancora una volta che lui è il Ciaicowsky del rock - *L'ouverture* di chitarra in primo piano ha confermato i miei peggiori pregiudizi. Poi, con mia sorpresa e delizia, tutto è cambiato. All'improvviso ero in una macchina del tempo. Sono tornato indietro al Goldhawk Club, un giovedì sera del 1964. I bagni pubblici, il venditore di pasticcio di patate.
Il tempo dei *mods* è stato ricreato deliziosamente nei più minuti dettagli.
Ci sono degli errori, certamente. Il ballo non somiglia a nulla che io possa ricordare. Per qualche misterioso motivo «French blues» ha fatto diventare «capsule blu» le pillole blu. Ska e Motown sono spariti dalla colonna sonora, presumibilmente per motivi di contratto, anche se sono stati forse l'espressione musicale più importante del tempo. C'è un insistente connubio con la copertina dell'album degli Who e nessuna menzione degli Small Faces, i maggiori rivali degli Who in quell'epoca. (Del resto era quel che ci si poteva aspettare... È il film degli Who e la rivalità dei gruppi scorre in profondità).
A parte questi trucchi, tutto è proprio come io lo ricordo. Phil Daniels è maledettamente simile all'inarticolato, frustrato Jimmy. Conoscevo un casino di ragazzini come quello: furbi ma ignoranti, alla disperata ricerca di un'identità, sconvolti perché sapevano che, una volta passato il grande *flash* dei vent'anni, l'incrollabile struttura di classe inglese avrebbe cominciato a trascinarli nello stesso tipo di grigia vita da *zombie* ingurgitatori di birra dei loro padri.
La crudeltà dei *mods* risalta chiaramente. In un mondo senza futuro, ogni cosa è istantanea e a portata di mano. Una volta emozionalmente ferito, Jimmy è immediatamente espulso dal gruppo per sopravvivere o crepare come meglio gli riesce. Anche la ragazza, Steph (Leslie Ash), non può curarsi abbastanza di lui da riuscire ad aiutarlo. L'attrazione sessuale è una cosa (permessa). La compassione tutt'altra storia.
Uno dei momenti cruciali del film è quello in cui le varie bande di *mods* arrivano a Brighton per la loro gazzarra settimanale, per la realizzazione dei loro «pezzi», e la forza, la coesione tra loro cominciano a prendere forma.

Per la prima volta Jimmy cessa di sentirsi impotente, frustrato ed oppresso. Sicuro dell'illusione che l'armata dei *mods* può conquistare il mondo, trova per sé un'effimera identità. Lui sa di essere quello che sono anche tutti gli altri, lui è «un individuo». Lui è a posto. I *media* glielo hanno detto, anche gli Who glielo hanno detto. Potrà non fidarsi dei *media*, ma si fida degli Who.
Senza nessuna altra forma se non quella della moda, e inarticolata fino al dolore fisico (il balbettio di Daltrey in *My generation* non era un incidente, bensì la caratteristica dell'incapacità dei *mods* a volgere in parola l'orribile visione dell'anfetamina), la celebrazione della gioventù dei *mods* non poteva sfociare se non in cieca violenza.
Per quanto feroci e, a volte, brutalmente selvagge, le battaglie con i *rockers* sono solo un gioco. I *rockers* non possono non essere i naturali nemici dei *mods*. Con i loro giubbotti anni Cinquanta, la brillantina e le motociclette, essi rappresentano la fissità, perfino la regressione. Il *mod* sa che il mondo è un'area di disastri. La sua sola speranza è che *niente* è duraturo, *tutto* è transitorio. Il conservatorismo dei *rockers* è un anatema.

La disputa se il rock sia morto o no con Buddy Holly viene combattuta con catene e lame di rasoio, stivali pesanti e dimensioni giganti (la critica rock era un affare serio molto prima di Robert Cristgau).
La violenza in *Quadrophenia* è, in termini cinematografici, uno dei pezzi migliori dell'intero film. Utilizzando documentari d'epoca e seguendoli con accuratezza tutta costruita, il regista Franc Roddam ha catturato l'ansia e il terrore lasciati liberi nelle strade della città costiera inglese quando i *mods* e i *rockers* la lasciarono esplodere.
Durante queste sequenze lo schermo ronza di un'esaltazione rozza e frenetica. I mods non stanno semplicemente combattendo coi *rockers*, stanno prendendo la città, schiacciando il vecchio ordine sotto le suole dei loro pesanti stivali da esploratori nel deserto. Poi subentra la polizia. Questa è brutalità altamente organizzata, contrapposta a quella giovanile, esplodente. Sono la mezza età e la buona borghesia che ribadiscono la legge, l'ordine e la protezione della proprietà.
Da questo momento in poi il film tende ad uscire dai binari. Il concetto di Jimmy come il ragazzino solitario che ha veramente creduto all'ideale è efficace. Egli è



l'idealista senza sfumature che mette tutte le sue uova nel paniere dei *mods* solo per vedersele schiacciate da uno stivale da poliziotto.
A lui manca quel cinismo di strada che protegge i suoi amici. Compie perfino l'errore di innamorarsi tra gli spasmi di una scopata in piedi in un vialetto secondario. Egli rifiuta di accettare che tutta l'esperienza è la foga di un momento e che il suo particolare momento è già passato. In realtà ha infranto il codice dei *mods* e perseguito la durata laddove durata non può esistere.
Jimmy emerge come il vinto ma romantico eroe della classe lavoratrice. Mancando del potere di distruggere i suoi oppressori, egli distrugge se stesso.
Siamo di fronte alla classica parabole dell'adolescente, che ha occupato le scene da James Dean a Sid Vicious. Purtroppo, l'ultima parte del film è guastata dal fatto che si deve recuperare a tutti i costi la trama dell'opera originale di Townshend: e non è facile. Una narrativa convincente non è mai stato il forte di Townshend e il bisogno di incorporare *Bell Boy* nella colonna sonora trascina il *climax* dei film nel regno della banalità totale. Chiunque sufficientemente furbo da saper imitare gli Ace (Sting) avrebbe proposto pasticche, suonare in un gruppo – qualsiasi cosa ma non lavorare come fattorino d'albergo

Nonostante questa scivolata, *Quadrophenia* è il tentativo coraggioso di un film rock che rompa con le formule sperimentate. Il novanta per cento delle volte riflette accuratamente l'atmosfera di un'epoca cruciale per la storia del rock. Resta discutibile quanto il film faccia per spiegare le radici delle cause e il significato ultimo di questa atmosfera. Stavolta non siamo di fronte alla tradizione spensierata e facile di *Girl Cant' Help It*, o a la psicofantasia di *Performance*. Ma se dovesse venir girato un film che rende giustizia al *rock'n'roll* degli anni Settanta quanto *Quadrophenia* fa per quello degli anni Sessanta, non ci sarebbe nulla da temere tarsi per i prossimi dieci anni

Nick [illegible]

Scrivere Jazz si Potrebbe e Charlie Parker Sarebbe Contento

Passate le belle epoche dello stile. Chi se ne frega più dello stile quando gli sbirri vengono a perquisirti in casa e arraffano i tuoi fogli e vedi che non apprezzano il giusto valore delle cose belle?
Però pesanti come scrivete, quelle frasi che cascan giù come il braccio d'un morto; forse anche allo sbirro gli piacerebbe leggere qualcosa che vola. Che con tutti quei discorsi di pesantezza che gli tocca leggere quando perquisisce e arraffa, deve sentire molto il peso della mortalità della carne
Qua bisognerebbe dare l'annuncio al mondo basta con le frasi a braccio-di-morto-che-cade, scrivere jazz si potrebbe e svelti passaggi, piccoli silenzi, e variazioni d'improvviso che portan via. State leggeri e non crediate che le cose vadano meglio se andate sul pesante. Già che nessuno capisce nessuno, è tutto un confuso miscuglio fraseolente di cazzate scambiate come se fossero sentenze di vita o di morte
Vi mando, su richiesta, un pezzo della traduzione che sto facendo per l'editore di Torino Einaudi Giulio. Il libro si chiama L.-F. Céline *Guignol's Band*, che vuol dire la banda delle Marionette e dunque siamo in tema.
Ve lo mando, su richiesta, perché è un libro sul jazz e la musica, cioè di uno che gli è venuto in mente di scrivere jazz, e lo fa, pagine e pagine di 4/4, specialissimo esempio. Parla del jazz che si suonava a Londra verso l'anno 1915:
«Ricominciava lentamente... rimetteva tutto in sordina, con l'anda sorniona del pedale, il ritornello malinconico... da far sognare... modulato motivetto in si minore... e sempre col salto tonico!....
Ah! attenzione!.... ritornando alla cadenza viva della farandola, col temolo... È lì l'astuzia!.... la magia!.... la triste sperduta gentilezza!.... flim! e dinga! bum!... danzando su un'arietta di morticini... con tre dita.... cinque dita... e poi il resto!... poi l'accordo e tutto ci va dietro!.... folletti!... fresco l'acuto nessuno resiste!.... la svelta ronda!.... il ritornello! e tutto squassa... a rotta di collo ricomincia!.... via alla sballosa!.... Dzm! bm! plungl....
E così via fino a ora di mangiare, delle volte tre quattro ore di fila!... la sarabanda a tutta forza! di ottave in re!... dingl dim! brin! da pepe in culo!... da spingi e dài! Cinque! tre! quattro! trim! pioggia di diesis!.... dal triste al gaio! e la farandola.
Era una roba che faceva colpo, sgobbo serio... la vita all'aria! Il piano montato su rotelle che si suonava in piedi, in giro... Con tutto che la strada è mica da ridere, potete capirlo, per via delle pulc.... Sei in bocca a loro, c'è niente da dire... E poi la concorrenza! I menestrelli! con le facce pitturate!... Bisogna vedere il genere! striduloni! facce di carbone! facevano impazzire il tam tam! il loro genere dell'epoca di cui vi parlo... lo swing, poi.... con degli urli.... i loro vocalizzi!...
Il populo beccava all'amo!... Facevano il giro delle spiagge, 'sti raminganti, ci avevano il permesso da quando c'era la guerra. Ti liquidavano il marciapiede con tre sgolate. E tiravan su il grano per otto giorni...».

Il testo che segue se volete capir bene bisogna leggerlo ad alta voce. Cercatevi il tono, meglio partire dai bassi. E i piccoli silenzi, le riprese, le note stridule, le scale con variazioni al momento giusto. La voce-strumento e la penna-sax.

Questa non è Nuova Letteratura, è solo Sgobbo & Lavoro, quindi ragazzini non rompete i coglioni. Pensate piuttosto allo sbirro che deve leggere e s'incupisce. Diamogli qualcosa di più aereo, un po' di piccoli silenzi.
Si può andare in galera lo stesso, però Charlie Parker sarebbe più contento lassù nel cielo da dove ci guarda.

Vostro,
Gianni Celati

Lettori, amici, mezzi amici, nemici, Critici! eccomi di nuovo, altre storie con questo *Guignol's* libro I! Non giudicatemi così tanto svelti! Aspettate un momento quello che vien dopo! Il libro III libro III! tutto si piega! si sviluppa, si mette a posto! Così com'è ce ne mancano i 3/4! Vi sembra giusto? Qua si è dovuto stampare svelti, datosi le circostanze gravi, che non si sa chi vive o chi muore! Denoël? voi? io?.... Ero partito per 1200 pagine! Pensate un po'!

– Oh! fa bene ad avvertirci! col cavolo che compriamo il seguito! 'sto ladro! Che libro sbagliato! Che pizza! Burattino! Maleducato! Traditore! Ebreo!

Tutto.
Lo so, lo so, ci ho l'abitudine... è la mia musica.
Faccio cagare tutti.
E se poi lo studiano per la maturità, tra duecento anni anche i Cinesi? Cos'è che direte?

– Oh, ma sentilo, il furbone! Coi suoi tre punti! ah! quei tre punti! sempre lì dappertutto! ah! ma è uno scandalo! Ci massacra la lingua francese! È un'infamia! In galera! Dateci indietro i soldi! Schifoso! Chi rovina tutti i nostri complementi! Maiale! Ah! non va, non va!

Terribile.
– Mica leggibile! Satiro! Mangiapane a tradimento! Bidonaro!
Per adesso.
Ecco che arriva Denoël (è editore) fuori di sé!...
– Ehi, dico! non ci capisco un accidente! eh! ma è una cosa tremenda! mica possibile! Nel suo libro ci ho trovato altro che baraonde! Non è neanche un libro! qua andiamo in rovina di filato!
È senza capo né coda!

Gli porterò *Re Lear* così ne vede di massacri.
Ma lui cosa ci vede nell'esistenza?
E poi le cose si calmano... la gente ci fa l'abitudine... tutto si mette a posto... Fino alla prossima volta!

Ogni volta lo stesso bordello. Un gran buridone e poi si calmano. Non gli piace mai quello che gli offro. Gli va di traverso!.... Ohi! ahiahiahi!... o che è troppo lungo... si annoiano... sempre qualcosa!... Ci si prende mai! e poi di colpo ne vanno mattil... Ci capite qualcosa? Ti fai cattivo sangue! e sono solo capricci! Faccio il conto che ci voglia un anno perché maturi... che ognuno abbia detto la sua bella cosa, soffiato la sua bile; diffusa la sua piccola [illegible], vomitato. . Poi il silenzio... e centomila, duecentomila lo comprano... sottomano... te lo leggono... ci litigano... ventimila l'elogiano, l'imparano a memoria... è il Pantheon!
Stesso copione ogni volta.
Morte a credito fu accolto, vi prego di ricordare, con uno di quei fuochi di fila come non se n'erano visti mai, per intensità, di rabbia e di fiele Tutta la rappresentanza, la schiuma della Critica, al completo, baciapile, massoni, ebrenucci, ganzi e ganze, quattrocchi, squaquerons, atleti, grattaculi, tutta la Legione, lì in piedi, ingrunata, scazzante, baccagliona'
Fuoco!
E poi tutto si calma e adesso vedete che *Morte a credito* è più sulla cresta del *Viaggio*. Che ci consuma persino tutta la carta! Fa scandalo!
Così va la vita...

– Ah! ma tutti quei «merde»! Volgarità! È così che si attira la clientela!

– Ehi! piano piano! Facile dire «merde»! Bisogna dirlo al momento giusto! Provateci voi! Mica tutti smerdano a proposito! Sarebbe troppo comodo!

Vi metto un po' al corrente, vi faccio passare dietro le quinte, in modo che non vi facciate delle idee . all'inizio me ne facevo anch'io... adesso non me ne faccio più... l'esperienza .
Fa persino scappar da ridere che scaquerano si caldano tutti intorno .. che discutono dei tre punti o no .. se sia prendere per il culo... e poi dopo e questo e quest'altro... l'aria che prendono .. l'affettazione... etc... e blablabla... e le virgole!... me nessuno mi chiede cosa penso!... e fanno dei paragoni... Non mica geloso vi prego di credere!... È che me ne fotto! Tanto meglio per quegli altri di libri!... Ma io, vedete, non riesco a leggerli... Mi sembrano degli abbozzi, non scritti, nati morti, né fatti né da fare, ci manca la vita... non so niente... oppure vissuti tutti sulle belle frasi, scorfani neri, tutti sporchi d'inchiostro, fraseolenti cadaveri, retoricosi cadaveri. Ah, che tristezza! Questione di gusti.
In malora st'invalido, direte voi... Vi passerei la mia invalidità, ci riuscireste più a leggere una frase! E siccome siamo nei segreti, adesso ve ne dico un altro... abominevole orrendo!... davvero proprio funesto. . che preferirei spiattellarvelo subito... che m'ha rovinato la vita...
Devo confessarvi che mio nonno, Auguste Destouches di nome, lui sì che faceva della retorica, che era anche [illegible] per questo al liceo di Le Havre e con brillante verso il 1856.

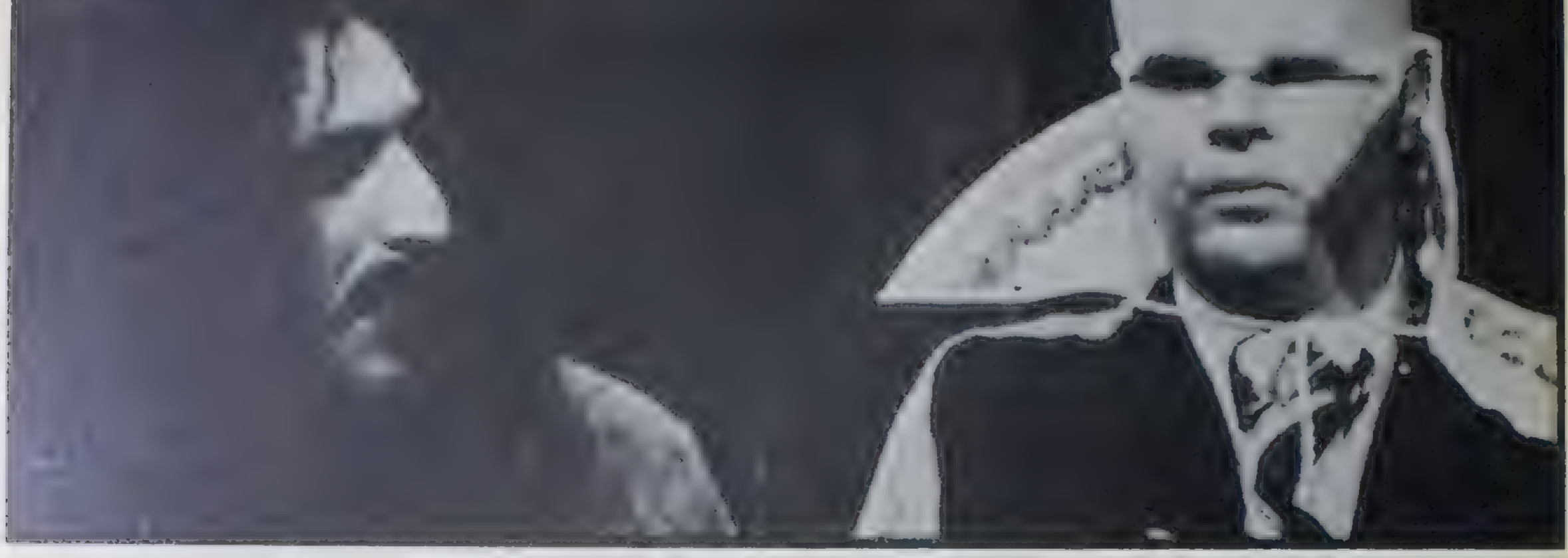
Che vuol dire ch'io ci ho la [illegible] atroce! Forse un'inclinazione innata!
Posseggo tutti i suoi scritti, del nonno, a pacchi, le malecopie, dei cassetti pieni! Ah! tremendi! Scriveva i discorsi del Prefetto! vi dico lo uno stile della madonna! Se aveva l'aggettivo sicuro! e come lo [illegible] fuori il foro di [illegible]! Un [illegible] falso! Verzura e pampini, figli di Greci! La massima è tutto! la verità è di passo! Vi metteva tutte le maiuscole dell'Accademia Francese

[illegible]
E il suo avo! Che [illegible] lingua e mica da [illegible] dei cuntati! per l'amor di Dio.
Ma [illegible]

[illegible]

Tocca a voi [illegible] ci sono che [illegible] Che razza d'[illegible] lenne! Stateci attenti [illegible] contrapposti! [illegible] Patatatan! Sentite [illegible] piare il vostro gusto! [illegible] chi! Schiudetevi! Trovate [illegible] na madonna! E [illegible]! Zero Già qualcosa! Sveglia! Alè. Robe merda! Cazzo! Trasportate [illegible]
Non posso far di più per voi!
Baciate quello che volete! Se siete [illegible] tempo! Auguri! Se siete vivi! Il resto va da solo! Fedeltà, salute, grazia e [illegible] forse! Non preoccupatevi di me! [illegible] andare il vostro corso!
Sarà solo quel che è [illegible]
Tempeste o [illegible] come [illegible] come tra gli Arabi!

Per il 39° Compleanno dello Zappa: Intervista



Non oseremmo mai disturbarlo, nella quiete della sua casa blu e rosa sulle colline di Hollywood. Dice infatti il Nostro: «L'intervista è procedimento giornalistico tra i più innaturali. Come fare l'amore con un riccio di mare». Ma altri ci hanno provato (Dan Forte, sulla rivista *Musician*: Clark Peterson su *Relix*) e a noi è piaciuto ritagliare qualche «parola volante» da quelle conversazioni, sicuri che la materia possa interessare. Non è più di moda, lo Zappa, come all'epoca dei '60 quando replicava con successo *L'Immaginazione al potere*, sfruttando il desiderio di *dada*, citando Kafka e Varèse, scrivendo sceneggiature e sceneggiature per film improponibili; ma è vivo e chiaccherino (e chiaccherato), più in forma certo dei tanti coetanei che campano di nostalgia, abile come nessuno a succhiarsi il dito e a metterlo fuori, al fresco, per vedere dove tira il vento.

Ha compiuto 39 anni lo scorso dicembre, ha appena inaugurato un nuovo studio di registrazione e festeggiato i quindici anni *on the road* con una «salva» discografica di quelle memorabili, album doppi singoli antologie, recuperando un dignitoso «potenziale commerciale» dopo anni bui e crisi. Ufficialmente si dichiara *satirist;* e sta bene a tutti, sissi, che non si torni più agli intrecci post-sessantotteschi degni di una «commedia degli errori», quando i fricchettoni avevano elevato il tipo alla «porpora cardinalizia» (re dei matti, re degli sballi, ora pro nobis) e lui giurava di non saperne niente, anzi, «avrò tirato in vita mia due o tre fumate di spinello» e altri giudizi taglienti, su California, sui fiori nei capelli, sulla controcultura, sulla «politica alternativa» e Chicago, e Woodstock. Lo chiamarono «Giuda», a un certo punto, visto che aveva passato il segno e muoveva troppo la lingua; lui ne profittò per vendere come mai in vita sua e assidersi in vetta alle classifiche, da quella comoda posizione schernendo i detrattori. Oggi che la tempesta è sedata, riesce più facile divertirsi; e molto onestamente lo Zappa ce la mette tutta, impasta gli argomenti di cronaca nel «pane speziato» che lui solo sa e la solita musica capricciosa, sventata, piena di bizze, insomma un bel piacevole sentire.

Giura che le cose, negli ultimi tempi, si son messe bene, che la Zappa Records è una realtà solida e l'età media del pubblico, ai suoi concerti, va costantemente abbassandosi (ma aggiunge, anche: «Penso che nessuno dei miei ammiratori ai tempi di *Freak Out!* mi segua più». E noi, allora? E le migliaia di trentenni che si radunano spontaneamente ai suoi spettacoli europei, e quel tal Gwerder che si proclama «professore di zappologia», custode di un archivio ricco di ogni documento sul personaggio? Una consorteria, invece, una setta, una «Gran Loggia Musicale d'Occidente» con ramificazioni nell'industria, negli enti pubblici, nella Chiesa, nell'esercito...). Ma sono una gran consolazione, i *teenagers*, e tanto dovrebbe bastare per lenire le ferite dei mesi passati, la causa con l'ex manager Herb Cohen, la controversia con la Warner, le beghe varie con associazioni ebraiche e cattoliche per via dei testi troppo taglienti, l'insuccesso finanziario del film *Baby Snakes*, che in Europa non si riesce a vendere e anche negli Stati Uniti fatica a entrare nel «circuito» che conta.

Questa intervista a un italo-americano *humoural-rockista* (italiano per certo qualunquismo che sovente lievita, con fastidio; americano per la malizia e la strafottenza vincenti) noi la immaginiamo nel «salotto buono» di casa Zappa, il giorno del 39° compleanno dell'artista. Intorno al tavolo, dove campeggia una gigantesca torta di ribes con le rituali candeline, i quattro figli (Moon Unit, Dweezil, Ahmet Rodan: dell'ultimo, neonato, ignoriamo il nome ma azzardiamo: Pachuco) e una schiera di ventidue damigelle adolescenti, in calzamaglia rosa e a seno scoperto. Cantano, le vezzosine: «He's Only 39/And He Know How To Nasty». Lui, il festeggiato, le guarda con tenerezza; le più belle gli terranno compagnia, danzando al suono dolce delle *Uncle Meat Variations*, non appena si farà notte e il sole sarà calato dalla parte dell'Oceano.

D. Ti spiacerebbe spiegarci la tua controversia giudiziale con la Warner?

R. Le cose stanno così. Per contratto, io dovevo loro quattro album. Un giorno andai alla sede della Warner con i nastri già pronti e dissi; «Ecco i nastri. Siamo a posto». Naturalmente pensavo che mi avrebbero pagato; invece niente. Io ave-

vo anticipato una serie di spese; lo studio, i musicisti, i copisti, l'affitto degli strumenti e tutto il resto, insomma. Io sono fuori di un bel po' di dollari e loro stampano tutti quei dischi nonostante io li abbia diffidati, senza vedere il becco di un quattrino dei miei diritti d'autore.

D. Non è una novità che tu sia in tribunale con una casa discografica. Non ti era già capitato con la Verve-MGM?

R. Sì, ma quella è una vicenda risolta, almeno in parte. Nel senso che i nastri sono tornati di proprietà alla Bizarre, che è una mia società. Solo che nella Bizarre c'è una quota di Herb Cohen, il mio vecchio *manager,* con cui ho in corso un altro giudizio in tribunale; e finché non si arriva a una sentenza o a un accordo quel materiale è come congelato. Comunque penso che un giorno abbastanza vicino tutto dovrebbe risolversi e anche quei dischi, se Dio vuole, verranno rimessi in circolazione.

D. Sempre a proposito di cause e di tribunali, ho saputo che c'è un'associazione ebraica, la *Anti-Defamation League*, che non è molto lieta di una delle tue ultime canzoni, *Jewish Princess*. Cosa mi sai dire?

R. Può darsi anche che non siano lieti di quella canzone, ma chi cazzo se ne frega? Io dico, innanzitutto, che la canzone è vera. Nel senso che ci sono dei riferimenti a certi comportamenti tipici della razza ebrea e io credo siano accurati, che insomma non si possano smentire. E poi, fammi capire: io nella canzone dico: «Voglio una principessina ebrea, una sporca principessina ebrea». Capisci? Dico: «Voglio». Se avessi detto che mi stava sul cazzo... Ma si è mai vista, comunque, una Lega per la soppressione della verità?

D. C'è chi ha preso in considerazione i tuoi ultimi prodotti ed è giunto a questa conclusione: *Sheik Yerbouti* e *Joe's Garage* sono la tua risposta agli anni '70 come *We're Only In It For The Money* era il tuo punto di vista sui '60 e *Ruben and The Jets* una satira dei '50. Sei d'accordo, o almeno, avevi in mente qualcosa del genere quando hai registrato quei dischi?

R. No. Ma credi ancora a quello che leggi sui giornali?

D. Bè, voglio dire; avevi in mente un piano una «filosofia» particolare quando hai messo mano a *Sheik Yerbouti*, a *Joe's Garage?*

R. C'è sempre un'idea di fondo quando si procede a realizzare un disco, ma devo dire che questa volta mi interessava semplicemente raccogliere del materiale, canzoni e musica un po' più semplici e accessibili di altre che avevo proposto. Poi è chiaro che ci sono anche dei testi, e nei testi ci sono delle idee che a qualcuno vanno a genio. Io non credo che nessuno possa pretendere con della carta stampata, non dico solo con i testi delle canzoni, di cambiare la testa della gente; succede sempre che qualcuno sia d'accordo e altri no, e i primi inneggiano a te e i secondi dicono «merda». Con *Sheik Yerbouti,* con *Joe's Garage*, mi sembra di avere detto delle cose che hanno trovato qualcuno consenziente.

D. Tu credi che la musica possa essere finalizzata socialmente? Personalmente, ti poni determinati scopi sociali?

R. Io penso che questo avviene, di solito, ed è una cosa riprovevole. Voglio dire: mettere la musica al servizio di un partito politico o anche solo di una causa. Mi sembra che la musica vada oltre tutto questo, che sia meglio, molto meglio.

D. Ma non pensi che ci sia una «funzione sociale», chiamiamola così, inerente al blues, per esempio, che è diversa dalla «funzione sociale» del rock o di altre esperienze musicali?

R. Guarda, io non credo che un tipo come Elmore James, per dire un musicista che stimo molto, abbia mai preso la sua chitarra e intonato *reedledee-deedelee-deedelee-deedelee-deedelee-deedee* per convincere qualcuno a battersi, a cambiare il mondo e la società. Cioé: non credo sia quella la motivazione. E non credo nemmeno all'idea del blues come musica di lotta e di emancipazione e altre stronzate del genere, che devono essere state inventate da qualche bianco per trovare una giustificazione al suo interesse p[er] quella forma musicale. Tutti questi in[tel]lettuali devono sempre trovare motiva[zio]ni, mai che apprezzino semplicement[e] cose come sono! Io dico che Jame[s] con lui qualunque ragazzotto che sa[le] sul palco e faccia musica, dico che se[mp]plicemente ha voglia di suonare que[llo] che suona, di fare quel rumore. Il s[en]

Serpenti a New York

Baby Snakes

Il Beffardo Frank ti scruta con l'occhio socchiuso. Poi avanza e percorre lo strumento lacerando l'immagine con il sibilo di tante altre. *Baby Snakes*, starring Frank Zappa, è l'ultimo lavoro cinematografico del divo Rock Americano in visione al «Victoria» tra la 46a e Broadway (New York). È un tocco d'espressionismo e un'irruzione di demenzialità creativa. Eccolo giocherellare con un cagnetto di peluche rosa, mentre di fuori si saltella nel freddo e folate cariche di Hot Dogs ti tolgono il respiro. Colpi secchi, esplosioni, le percussioni che paiono fragori di scontri metropolitani. Una Musica visiva? Indugia nel camerino. Una Bambolona gonfiabile per marinai solitari è la vittima da sacrificare. Frank gioca al rimpallo, lancia la nota e nasconde la mano. Prende lo strumento, si incurva, lo sventaglia a destra e sinistra, lo butta. È l'istigazione al pubblico. Non c'è separazione tra Frank e il pubblico della pellicola, chi paga il biglietto e la gente fuori di passaggio. Proprio la *«Intercontinental Absurdities»* presenta BABY SNAKES un film per «People who do stuff that is not normal». WHO chi? Non saranno gli arraffatori di «dobloni» che rifilano nostalgiche quadrischizofonie pre-belliche? La pellicola di

Frank ha un'altro spessore che lui definisce per «non-normali» nell'intervista alla rete televisiva CBS.

Il gioco delle tre carte continua. Fuori qualcuno ci rimette qualche «verdone», dentro si lasciano riferimenti e la sensazione di avere ancora il muscolo ottico. L'immagine si sfascia, si contorce, implode e poi esplode, la prospettiva impazzisce, un buco nero di «Pongo» fonde omini in autostrade, metropoli in paesaggi industriali, mani piedi occhi in animali. È tutto schizofonico, magnetico e poi vomiti quelle quattro idee, i cosiddetti «punti di riferimento». Frank, con quell'aria Dartagnesca toglie equivoci. Il Film è sibilante e favolistico, spontaneo e meditato. Dentro e fuori la scena, dentro e fuoril il Victoria lo scambio è continuo. Se quelli della *WHO limited* hanno fatto una commediola piccolo borghese per mezzemaniche e quarantenni nostalgici, Frank ha bucato il linguaggio filmografico col nulla del realismo più spietato. Non c'è sceneggiatura, ma suono ad onde spezzate o sibilo d'alchimia tra rumore ed immagini. Tutto ti rimane dentro.

Babyy Snakeess!! Ed esci. Luci rosse della 47a, poliziotti pingui di pistole e bastoni, dinoccolati «black» con radioline, frastuono e stordimento. Drink Coke e Jumbo-Burgers con «birra fin che puoi». Vapori che salgono dai tombini. La strada è bagnata, Times Squares osserva benigna Frank l'intruso, un po' D'Artagnan e un po' Lucifero.

messaggio è molto chiaro, è tutto nel *reedleedee-deedelee-deedee*, ogni giudizio estetico deve fermarsi lì! Ecco come stanno le cose, e non c'è studentello universitario o critico accademico che possa modificare col suo giudizio questa realtà.

D. Sì, ma senti: non trovi che un Elmore James che suona certa musica, come dire, intuitivamente, e certi musicisti d'avanguardia dei *lofts* nuovayorkesi che operano su materiale simile, però coscientemente, non trovi che ci sia una differenza? E che si possa parlare realmente di «funzioni sociali» diverse?

D. Bene, allora ascoltami. Io dico che ogni qual volta tu suoni un certo tipo di musica sgradevole ti viene spontaneo costruirci sopra un sistema diciamo «filosofico» per razionalizzare la tua esperienza. Non so: io ho avuto questo tipo di approccio con musicisti d'avanguardia. E il fatto è chiaro, è così: la tua musica fa schifo (*sucks*), ma tu la spieghi con un sistema filosofico di qualunque genere. Ognuno è fatto schifo però ha un sistema per spiegare semplici suoni. Capisci? C'è chi ci campa.

D. Paul Kantner dice che non è tanto la risoluzione dei problemi che conta, quanto la ricerca di una via d'uscita.

R. Guarda, non credo di essere un tipo «metafisico» come Kantner e gli amici suoi. Io non conosco il significato di parole come «ricerca», «appagamento», «illuminazione» e altri termini che loro usano. Sai, loro sono di San Francisco. E io penso che abbiamo il cervello guasto, bruciato, penso che il Governo abbia compiuto degli esperimenti piuttosto pesanti, negli anni '60, con certi giovani di San Francisco, per accertare il potere dell'LSD e di altre droghe sintetiche. Sono così «suonati» che non parlano nemmeno più una lingua comprensibile.

Loro nuotano in piscine di metafore e di detriti cosmici e mi dispiace, io non so nuotare.

(a cura di Riccardo Bertoncelli)

mai stato al CBGB o in quei locali nuovi di New York, dove suonano le nuove ballate rock?

R. Sì, conosco, un po' quell'ambiente, e trovo che sia carino, no?, che si adatti bene alla realtà di New York. Ma il *punk* fuori da New York proprio non me lo vedo. Per esempio, qui in California, chi si veste e si comporta secondo quegli schemi è solo un esibizionista, che cerca magari di strappare un contratto discografico. Una stupida gara a essere i più strani, i più scandalosi, i più *punk* del giorno! Invece a New York, ho visto gente davvero convinta, ragazzi che non pensano nemmeno a entrare nella scena musicale e pure amano vestire e comportarsi in certo modo. Grande cosa, divertente; anche la storia del «rock morboide» mi interessa molto.

D. Cosa ne pensi dei seguaci di Sri Chinmoy e in generale di tutti i movimenti orientali che hanno successo tra le nuove generazioni?

R. Bè, è normale che la gente abbia dei problemi e che sia spinta a risolverli cercando consiglio da qualcuno. Ora, è altrettanto chiaro che se tu risolvi i tuoi problemi la cura ha funzionato e va bene, altrimenti hai sbagliato e qualcun altro ci ha guadagnato, anche nel senso di soldi. Chi lo sa? Io dico che spesso chi ha problemi del genere non si dice la verità sino in fondo, quindi ha poche probabilità di riuscire veramente a «guarirsi». Gli basta sentirsi aiutato, fisicamente vicino a qualcun altro. E oggi è di moda che non si ricorra più allo psicologo o allo psicanalista, che si vada da questi tipi con le tuniche e i discorsi fumosi o disonesti: oppure, chi ha più soldi può permettersi di fare degli «stages» in quei centri di rieducazione dove ti mettono a giocare come un bambino o a toccarti con la persona che ti sta a fianco. Per quel che posso dire, è una situazione paradossale, proprio non la capisco. Umoristica e disgustosa allo stesso modo; ma se qualcuno pensa che vivere così sia una soluzione ai suoi problemi, che lo faccia, insomma.

Rivelazioni di fine secolo. Subito! (A proposito della colonna musicale di Apocalypse Now)

Una doverosa premessa. Sono passato sotto il ponte di Do-Lung due volte. La seconda è stato quando mi sono inflitto, per il piacere di farlo, l'ascolto della colonna musicale di *Apocalypse Now*, ci sono stato con le orecchie, che è un altro modo d'intendere quello che lo spettacolo cinematografico mi aveva nascosto agli occhi. Questo piacere veniva da lontano, dai tempi di scuola, era il ponte fatto costruire da Serse sull'Ellesponto per aggredire — come ci racconta Eschilo nei *Persiani* — i greci alle spalle, attraverso la Tracia. Ho ascoltato questo «doppio» mentre affettavo cipolle, controllavo la cottura di una minestra di cicoria matta e pensavo ad una salsa che mi permettesse di ripassare in padella un arrosto di coniglio del giorno prima, senza doverlo maledire con la panna e il cognac che, insieme agli insopportabili fornellini per fare le fiamme al tavolo, costituiscono le tre vergogne del servilismo italiano verso la cucina francese. (Era fuori discussione l'idea di prepararla con del mango, conosciamo i rischi della cucina esotica, non è vero Chef?) Va da sé che avevo già scolato, assieme ad amici di fiducia, qualche bottiglia di vino nuovo.

Dire che il piacere della cucina è stato turbato da questo disco è un eufemismo che ci permette di entrare in argomento, nella texture sonora di questa Nashville alla rovescia in cui il «parlato» s'impone, minaccioso e scurrile, sulla parte musicale e incide la quiete domestica polverizzando i mille gesti che la farciscono di banalità, che è poi dire come i dialoghi introducono alla scienza del panico, la scienza regina di questa vigilia di millennio. Per reazione più di un commensale ha alzato la testa allo svolazzare degli elicotteri nella stanza...

Ricordando il generale Patton. Demoni e militari hanno, nel mito del ponte, qualcosa che li lega alla stessa avventura: il desiderio sacrilego di distruggerli contro i pazienti sforzi dei santi (e i poteri terribili dei «telesma») che li costruiscono sfruttando l'ingenua fatica e la sete di anime dei demoni, e si preoccupano di mantenerli in piedi a dispetto della furia dei generali. Il ponte di Do-Lung taglia in due la colonna sonora del film, come il carnevale l'anno, e quello che nella prima parte è solo un prurito, nella seconda diventa certezza: la musica pop è funzionale agli scenari della cosiddetta guerra moderna come lo fu il «fox-trot» e *Over the Rainbow* a quella di George Smith Patton.

Per quanto mi riguarda, dopo la nascita del rospo di Nazareth, a determinare gli Arcani Maggiori della mia esistenza — le regole pratiche della sopravvivenza — è l'Avvento celebrato a Yalta dai Signori della Guerra. Non si chiamava *The Second Coming* il primo vero successo dei Doors?

Due righe sugli effetti dello scetticismo. Scetticismo e fatale rassegnazione sono i *trend* dell'industria culturale in questa agonia di secolo. (Lo stesso cinema di fantascienza ne porta i segni, le astronavi sono sempre meno perfette sul piano del design, cominciano ad avere la ruggine e gli equipaggi problemi sindacali). Dentro la crisi della regione, che è ben altro dalla crisi del sapere e dei suoi chiasmi, dentro questa crisi (di cui me ne frego, sapendola lunga sulla irragionevole debolezza etica dei suoi fans) millenarismo e tecnica sono gli occulti dello spettacolo che i potenti adoperano per rovinare i deboli. (Che le teste di cazzo intellettuali usano contro gl'incauti lettori!) Questi sventurati somatizzano a loro danno gli epifenomeni mercantili dello spettacolo a partire dalla cornucopia dei bisogni come «teoria del proletariato». (C'è da chiedersi come questo è possibile quando tutto concorre a dimostrare che, nella storia, è il piacere a muovere la sovversione e a far tremare le teste coronate). In *Apocalypse Now* la musica pop cala dall'alto come la manna sul deserto e si sparge al suolo mescolandosi ai fumogeni psichedelici.

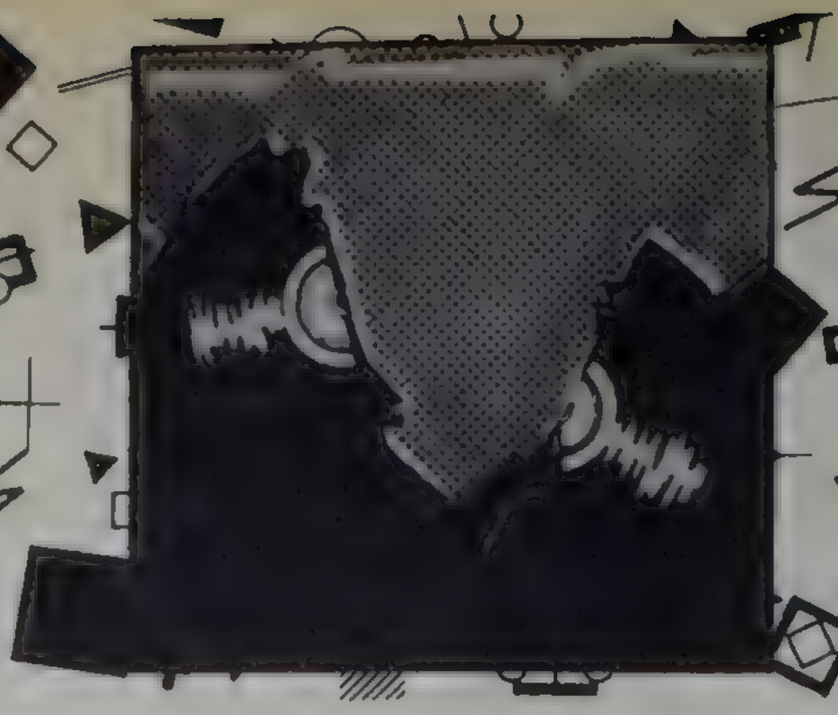
Aderisce al pavimento di questo supermercato in terra di Vietnam dove ogni inquadratura è un'apologia del consumo vistoso, dello spreco, se non amassimo troppo questa parola.

Come non rendersi conto che questa «guerra», è stata, più di ogni altra cosa, il mondo alla rovescia della società opulenta? Un buco di culo, appunto! Del resto, le illusioni sul consumismo e le guerre moderne vanno di concerto. Chi ha mai dimostrato che la vera pace ha qualcosa da spartire con le ideologie dello sviluppo economico?

Dell'oscuro e di come intenderlo. Se nel film le immagini [illegible] per neutralizzare, *nello* spettacolo, la tragedia *dello* spettacolo: colonna sonora, con tutto lo svolazzare di elicotteri, non riesce affatto ad infrangere la volgarità, nonostante il reaganage pop a cui è sottoposta in un mondo alla rovescia, in cui le passioni sono regolate, per quello che sembrano valere, dalle leggi di mercato, il male si fa congettura, l'individuo diventa un pallido riflesso della «persona», un escrezione dell'eroismo, un Aiace in mezzo ad un campo di cavoli.

(Che altro sono le stronzate di Kurtz sulla vera libertà?) La vita quotidiana alla mercé degli imperativi mercantili non può sopravvivere alla pace del Capitale senza interiorizzarne il senso, l'oscura minaccia che ci perseguita. Per questo le *bunnies* — che fanno «avanspettacolo» — sono fuori posto, infantili e posticce, a differenza delle stragi ritmate dal pop. Non era mai accaduto che il segreto del «media» elettronico tradisse la vera natura di questo genere musicale assimilandolo direttamente agli artifici spettacolari della violenza.

Di un film di guerra senza guerra. Il grande segreto di *Apocalypse Now* è di *sembrare* un film di guerra senza esserlo affatto. (Le paci fittizie sono la continuazione della vera guerra con altri mezzi.) Purtroppo, non è solo *Lotta Continua*, il *Manifesto* o *Positif* a credere che, in esso, s'inveri il precetto biblico che vuole rivolta verso l'aggressione la violenza che ha suscitato, come per un gigantesco effetto di boomerang, giacchè questo *teatro* di opera-



zioni altro non è che la pace romana, comunque, l'unica possibile dal giorno che l'*Enola Gay* si alzò in volo, nel 1945, con il suo carico di morte verso il Giappone. (Ai duri d'orecchio. Nella sua *Perfettione della vita politica* del 1579, Paolo Paruta, veneziano, scriveva: «nessuna cosa altrettanto è contraria alla quiete della quiete istessa»). Ecco, questo film di pace è un film sulla violenza, una violenza resa astuta dagli artifici dello spettacolo, dal fascismo metafisico di Kurtz, dall'umanità senza spessore del killer. In *Apocalypse Now* la fittizia voce metropolitana del rock s'integra senza scosse alla natura senza pace della giungla vietnamita, all'Oriente, come in sogno di adolescenti o di paranoici. Un'integrazione che mostra come ogni slancio vitale della borghesia diventi riflesso di morte, rifiuto del godimento in nome della forza, insaziabile desiderio di se a spese dell'altro dentro una trappola in cui il consumo sembra imporsi a regola del gioco. Sopravvivere contro corrente, questa è la legge! Cos, *Apocalypse Now* lungi dall'essere una critica della follia bellica americana, (quale ministro di polizia non sogna le stesse cose?) è l'apologia di chi vuole *adeguare la società al vecchio mondo che si porta dentro*, un mondo che ha fatto di Woodstock e di Saigon le capitali dell'infamia degli anni '60.

Gianni-Emilio Simonetti

APOCALYPSE NOW (Elektra)
Già il controllore sociale della Conversazione, sempre alle prese con i nastri delle registrazioni, poteva legittimamente affermare «sono un musicista». Che dire, ora, di questa Banda dell'Apocalisse, la cui folle lucidità sonora oscura perfino le Mothers of Invention? Apocalypse è la più grande opera contemporanea (qualche dubbio, per caso?) perché sa coniugare il ritmo della condizione metropolitana con l'assoluta assenza di ogni misura, la sensibilità con il parossismo. Come i colori (quei verdi che sarà impossibile dimenticare), come le immagini, anche i rumori si propagano con struggente, in-sensata infinitezza. Il suono spasmodico delle pale degli elicotteri, la forsennata presenza di radio e registratori, l'acqua del fiume e la pioggia, il silenzio impregnato di rumori della jungla, le voci che anche quando parlano emettono suoni e non parole, e loro, gli strumenti da fuoco, autori di impressionanti composizioni istantanee. La musica, qui, è un aggettivo del rumore. E quando è grande (l'appassionante End di Jim Morrison, l'arrogante Cavalcata di Ricky Wagner) scivola mirabilmente nel rumore cancellando l'artificio dell'identità. Con Coppola, la colonna sonora diventa corrente, il rumore di fondo irrompe prepotentemente in primo piano. Dopo la camera anecoica di John Cage, dove l'orecchio percepisce il suono del sangue e dei nervi, anche *Apocalisse* riesce a farci sentire il rumore della nostra stessa esistenza.

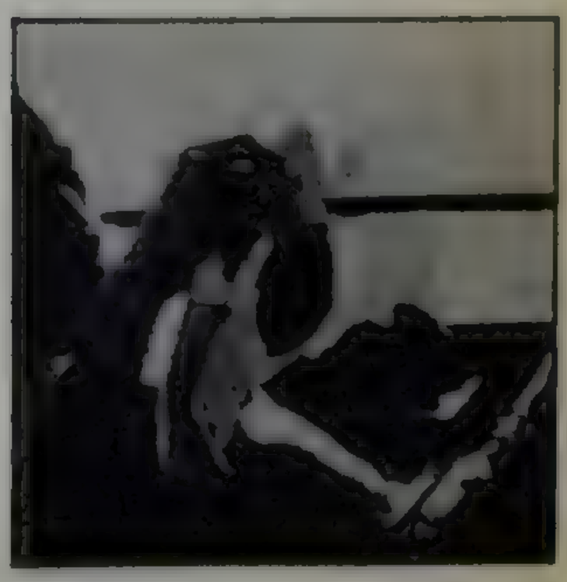
Franco Bolelli

APOCALYPSE NOW
Apocalypse now, o del paese del suono. Suono dilatato all'ennesima potenza senza bisogno di artifici, dispiegato soltanto nelle sue infinite possibilità di rapporto: col rumore delle pale degli elicotteri, con l'acqua che scivola via sotto la motobarca, con la tromba di «arrivano i nostri», con il fruscio delle foglie e l'assenza del silenzio. Come fare a non sentirsi almeno un po' americani quando senti gli elicotteri allinearsi e prepararsi all'attacco ballando La Cavalcata delle Valchirie? E sullo sfondo del lunapark del Vietnam, incantato-impazzito di luci e di suoni, la voce.
La voce di Brando, voce densa e profonda come quella di un vero poeta che reciti parole completamente a-significanti: certo, quel che dice Brando-Kurtz ha un senso, anche più di uno, ma nella colonna sonora di Apocalypse now non conta nulla, già conta poco nel film. Più ancora che parole-suono quelle che si intrecciano con le musiche (quelle di Brando come quelle dei ragazzini costretti a darsi al surf in mezzo a una pioggia di bombe o le grida prima rassicuranti poi un po' spaventate dell'annunciatore del Grande Show con le conigliette) sono parole-rumore, come il ruggito improvviso e imprevisto della tigre che balza dai cespugli. Ma di Apocalypse non si può parlare soltanto come di una musica per film: non lo è. È piuttosto la musica di un film, come questo grandiosa, lirica, folle, scoppiettante, vitale nonostante i germi della putrefazione. Non è musica fatta per evocare immagini, ma per crearle. E quando nel finale si passa dalla musichetta da strip-tease dello Show fino al monologo recitante di Kurtz attraverso le voci della folle barca, come non dire che Coppola è un genio? Ha inventato, nientemeno, la colonna sonora del giudizio universale, e non è neppure credente!

Gloria Mattioni

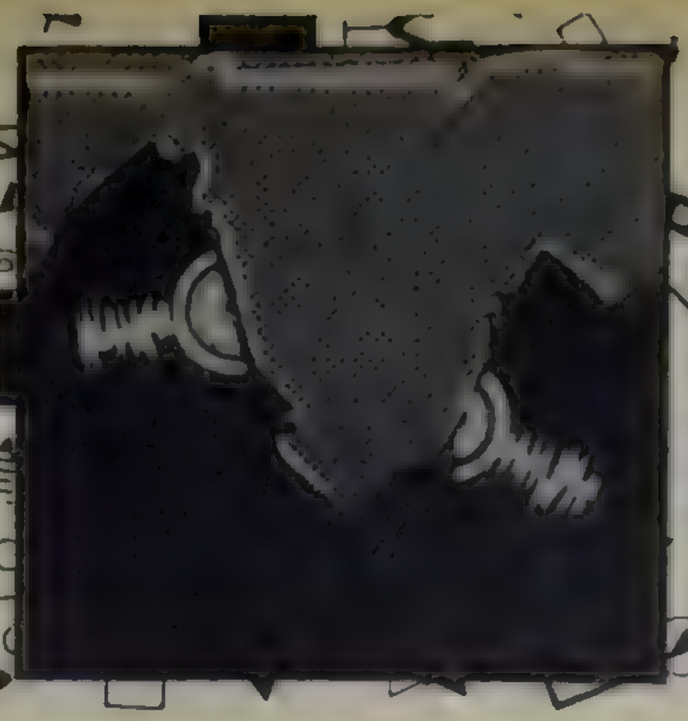
SNAKEFINGER:
Chewing Hides The Sound
(Ralph Records)
Tra le «mostruosità» dell'epoca più in voga, citeremo senz'altro il «dito serpentino», di cui fa bella mostra questo giovanotto britannico (Lithman, è il cognome) che anni fa aiutò i Residents a elaborare il ben noto «rock sconvolto» e oggi, visto il successo di quelli, viene premiato con un album tutto per sé. È bene distinguere subito, per amore del vero, questa operina bella sclocca dalle varie *Eskimo* e *Third Reich and Roll* dei Residents; là infatti l'accidia, il sonno appena venato da incubi, il desengagement più molle (son sempre sul punto di domandare, quei tipi; cosa dunque dobbiamo suonare?, questo o questo o questo? Meglio che no!, meglio) qui invece una decisa tendenza alla competizione, e dove se non sulle piste da ballo luccicanti, sulle autostrade battutissime del consumo. Ma, anche, un filo certo che lega le diverse esperienze; la prova assidua sui timbri, la ricerca maliziosa dei rumori di un rumore che stordisca avvinca folgori, riscattando comunque le incertezze dell'armonia. In questa occupazione («trovarobato elettronico»), Snakefinger ci pare bravissimo; ma anche nel pestare indomito sull'incudine del «ballabile», il thud di *Who's The Culprit*, *Who's The Victim*, o *Kill The Great Raven* o *What Wilbur?*, che tra un decennio potrebbe suonare classico come oggi certe cosette di quei tali Beatles, vent'anni orsono.
E dire che sulle prime (*The Model*, l'apertura) l'artista ci era parso tra i rievocatori di certa «felicità giovanile», falsario anche lui della nostalgia, come ce n'è molti. Ma quasi ci si dimentica dei titoli, altra perla del disco, segno di una viva intelligenza rara: «Gli Avvoltoi di Bombay», per esempio, o «Gesù era un folletto» o, meglio di tutti, «Scampagnata nella Giungla».

Riccardo Bertoncelli



THE STATIC:
My relationship/Don't let me stop you (Theoretical Records)

In «My relationship» la chitarra e il basso ripetono all'unisono il medesimo accordo, mentre la batteria si concentra su un beat estremamente insistente. Il sound è basato su una progressi-



va accelerazione del ritmo. Anche «Don't let me stop you» presenta caratteristiche analoghe: da più lento a veloce e quindi rallentato di nuovo, ma con numerose variazioni tonali. Il testo inizia con una serie di accuse dirette alla persona che ascolta — «Your fantasies leave you even emptier/.../ You think of things you will not speak of/.../ You are apart of a life which is false and unreal/.../You propose ideal situations/You ask my opinion...», intercalate da un sarcastico «don't let me stop you».
Questo 45 degli Static, prodotto da Dan Graham (artista e critico) e Mark Bingham (che produrrà anche il nuovo album degli MX-80 per la Ralph Records) è in circolazione a New York dallo scorso settembre. Il gruppo — Glenn Branca, chitarra e voce; Barbara Ess, basso; Christine Hahn, batteria — è alla sua prima incisione, ma è già abbastanza noto ai frequentatori abituali dei clubs e degli spazi alternativi di Soho, che lo giudicano come uno dei fenomeni più interessanti nell'ambito del rock sperimentale. Ambito nel quale Branca (appassionato seguace di musicisti europei come Messian o Pendereki) si muove già da qualche tempo: nel '77 fa parte del *Guitar Trio* di Rhys Chatam; con Ess, Lohn e altri forma il gruppo *Daily Life*, ora sciolto; inoltre costituisce con Jeff Lohn, Wharton Tiers e Margaret Dewys il gruppo *Theoretical Girls* (l'etichetta del disco — Theoretical Records — vuole peraltro stabilire una relazione esistente tra le due bands, dove The Static tentano di spingere oltre, di approfondire le esperienze dell'altra).
Pur risultando una documentazione minima della ricerca musicale affrontata dagli Static, si ha modo di constatare che questo disco si differenzia sensibilmente dalle più recenti testimonianze della no wave locale. L'intenzione del gruppo, infatti, non è tanto di allinearsi a una tendenza, quanto di usare il rock come unico eccitante mezzo per esprimersi. Con lo stesso sarcasmo presente nei suoi testi, Branca dichiara: «È buffo. Io non credo nella musica ma credo in Barbara... Ho provato altre strade ma mi sono annoiato. Il rock mi ha sempre interessato e sto facendo nel rock le stesse cose che avrei fatto con qualcos'altro. Almeno provo...: Eravamo tutti in una banda chiamata Daily Life. Barbara scriveva la maggior parte del materiale... Mi sono venute molte idee per fare del materiale mio... Allora Barbara ha detto che voleva essere nella band che avrei fatto... che Christine stava per tornare dal Midwest o qualcosa del genere, l'abbiamo aspettata e lei è tornata indietro».
Dal '78 The Static si sono esibiti a New York in spazi come Franklin Furnace, Mudd, Max's, Tr 3, 3 Mercer St. Gallery. Inoltre, nel febbraio/marzo '79 hanno fatto una breve tournée in Europa toccando Londra, Berlino, Düsseldorf e Amsterdam (un concerto al Riverside Studios di Londra è stato registrato dalla Audio Arts ed è reperibile in cassetta).
Un nuovo disco (12 inch. — Tehoretical Records) dovrebbe uscire a New York in questo periodo. Si intitolerà *Sex* e comprenderà un pezzo strumentale di dodici minuti «Autoeros» e due canzoni «Puerto Rico» e «Have sex».

Marluccia Casadio

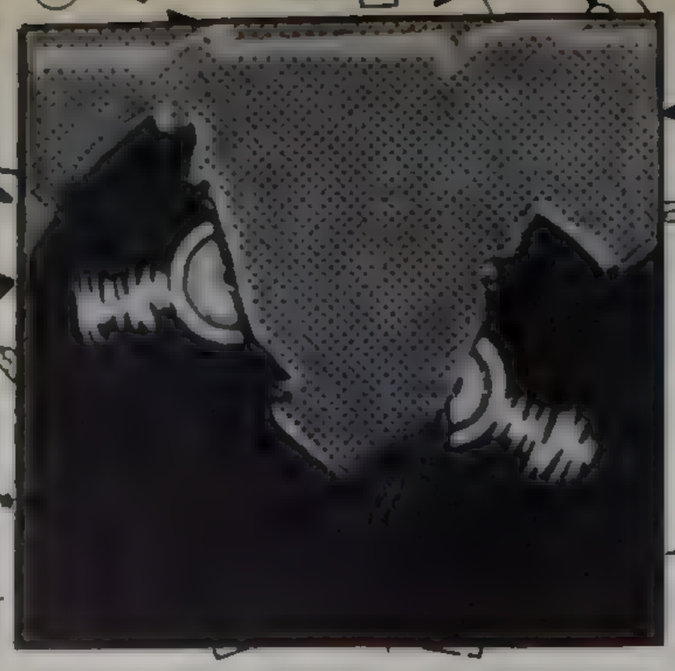
ORNETTE COLEMAN:
Who's Crazy?
(La clef des champs 1 e 2)

Il problema è questo: ha senso, dopo più di dieci anni, mentre escono mazzi di dischi nuovi al giorno, produrre o recensire due volumi di musica improvvisata nel 1966, anche se di Ornette? Per quelli che, dopo averlo a suo tempo disprezzato, amano ora il free e continuano, come allora, a contrapporre il passato al presente, il già sentito al da sentire, sarà tutto chiaro: «benedetti questi dischi! Nel bailamme di questi giorni bui ci fanno riascoltare un po' di free serio, fatto da musicisti «consapevoli». Tutto chiaro anche per chi (quanti sono gli sciocchi!) si fermerà «alla testimonianza indispensabile, che getta luce su un periodo estremamente fecondo, proiettando il suo lavoro bla, bla...». Saranno in bella compagnia: emeriti studiosi, esegeti chiarissimi e coglioni vari. Invece niente, come allora, è chiaro (per nostra fortuna) e tutto è da ascoltare, in particolare questi due dischi. Si tratta della colonna sonora di un film francese, «Who's crazy» (chi l'ha visto o sa come farlo si faccia vivo, grazie.), realizzata a Parigi.
Come già per «Chappaqua» di Rooks, per cui fu poi utilizzata la musica di Ravi Shankar al posto di quella di Coleman, ora noi ascoltiamo solo la musica. Il film, anche se sconosciuto, è evocato, ché l'idea dell'immagine, suggerita dalla destinazione originale, è troppo affascinante per resistergli.
Ornette, si sa, è musicista geometrico, che sceglie di privilegiare la struttura rispetto al suono.
Del suono anzi rifiuta il fascino esteriore per coglierne, a conclusione di un viaggio sconcertante, il calore senza orpelli. La tromba e il violino, strappati più ancora del sax alla loro classificazione timbrica di sempre, diventano grumi di espressività irriducibile, di scontrosa costruzione strutturale. Negli angoli di questo percorso, tra i riff sghembi qui più frequenti e iterati (forse la suggestione dell'immagine, della pellicola?), si depositano la geniale precisione di Moffet e il raffinatissimo e aspro lirismo dell'indimenticabile Izenzon. Un trio perfettamente oliato ma, più di sempre, tortuosamente aperto. Così anche gli echi di cose già sentite, che ci sono, diventano in questa trita-musica materiale vivo, nuovamente da collocare. In questo senso, anche per i dischi fili, nessuna preoccupazione: s tratta di inediti

Lorenzo Pallini

JOHN CALE:
Sabotage live (Spy records)

John Cale è certamente uno dei padri del rock dell'eccesso dai tempi dei Velvet Underground, dei quali incarnava l'anima sperimentale, del tutto funzionale alle perversioni di Lou Reed e alla voce maledetta di Nico. Sfortunatamente le sue prove soliste non hanno mai posto una parola conclusiva sulla sua produzione e così la sua professione più nota pare essere quella di produttore di consenso, costruendo il suono del primo Patti Smith Group o sporcando la verginità di Johnatan Richman ai tempi del suo Pablo Picasso, o quello di guest artist per performance occasionali come quel 1 June 1974 in cui un accolita di bei nomi faceva saltare in aria le certezze del rock d'uso con agilità e mestiere. Ora Cale torna con convinzione alla ribalta con un eccellente album Live, vera perla della sua produzione ultima. L'energia rattesa in altre sue prove discografiche ha qui la chance per esplodere con bellezza, in un continuo inseguirsi di suoni taglienti non dettati altro se non da una potente carica creativa ed eversiva. Cale riesce a tirar le fila del suo decennio di esperienze rock, operazione che alletta molti dei vecchi padri, puntando sul primitivismo musicale delle origini senza star a guardare troppo per il sottile, regalando energia se non stile, documentando con mano pesante i tempi correnti, facendo uso oculato del patrimonio Velvet, final-



mente allargando il campo del suo non sopito spirito visionario, lavorando più sui timbri che sulle costruzioni. Cale, in questo *Sabotage Live*, ha più l'aspetto di un giovanotto fresco di chitarra e pieno d'inventiva che quello di un affermato professionista della vecchia guardia

Ernesto Assante

RAMONES:
End of the century (RCA)

L'estate scorsa arrivò in poche copie in Italia uno strano album che comprendeva svariati pezzi di autori i quali avevano ben poco da spartire tra loro, se non il fatto di trovarsi insieme sulla stessa vinile. Si tratta di *Rock'n roll high school* strana «raccolta» sulla quale appaiono Eno, Nick Lowe, i Devo e perfino Chuck Berry. Quando però il disco suonava il primo solco lo sbigottimento delle note di copertina scompariva; quattro stupendi pezzi dal vivo dei Ramones e tutto sembrava tornare come un tempo. Fu indubbiamente un duro colpo per quei pochi che ebbero a che fare con questo L.P. quando ascoltarono invece i nuovi brani del gruppo newyorckese. Tutto sembrava sepolto «Leave home», «Rocket to Russia», «Road to ruin», lontani centinaia di miglia

Il fedele ascoltatore non si dichiarava comunque sconfitto, confortato anche dall'album dal vivo del gruppo capiva, in fondo, che si trattava solo della colonna sonora di un film.

Magliette colorate, assoli di chitarra e sax lasciavano nuovamente sbigottito l'ascoltatore che aveva appena ripreso fiducia: «End of the century», l'ultima fatica del gruppo. Tutto sembrava veramente terminato, ma per il lettore lucido e attento del fenomeno Ramones si tratta ancora della pura realtà caratteristica inconfondibile dei loro testi e della loro cultura. Certo! Ramones ci propongono l'unico loro sound possibile negli anni ottanta («End of the century», fine del secolo) e ci fanno capire chiaramente con acuta intelligenza e menefreghismo che loro si divertono ancora e se ne fottono dei punk ortodossi che urlano al tradimento. Per noi Ramones è tuttora un fenomeno importante che in qualche modo è andato sempre al di là della loro prima pelle, anche se sinceramente li godevamo molto, molto di più nella foto b-n dell'interno di copertina.

Nicola Corona

GLOBE UNITY ORCHESTRA:
Hamburg '74 (Fmp)

Non un coro. Non sempre. A tratti: voci della folla, voci della città, voci della memoria. È impressionante il canto sospeso e il bisbigliare, il tossire vago e nevrotico delle voci mentre nasce e si sviluppa un solo di Kenny Wheeler tra i più belli che ricordiamo di lui. Incantevole intervento di Derek Bailey su note tenute del coro (un coro vero e proprio, qui). Il collettivo che suona free-jazz (la maniera — non dimentichiamolo — rimasta più a lungo nei cuori dei musicisti radicali europei). Quando nel caos apocalittico interviene il coro, è festa grande: folate di voci, poi un amabile e inquietante chiacchiericcio con rintocchi di percussioni. Urla disperate e di scherno, invettive mentre suona Peter Brötzmann in assolo. Suoni e clima da laboratorio sadiano. Un episodio a canone — soavissimo — di voci femminili. Una marcetta, un inno per voci femminili tipo «vecchia Germania». Improvvisazioni allo spasimo, sul limite, contro il limite. Un duetto Günter Christmann-Han Bennink, poi le voci che sorgono dall'ombra, dall'incubo, che assalgono da tutte le parti, ma allora si può farsi prendere da loro, respingere il senso di ammonizione di questo emergere dal profondo e accettare tutto, trasformare tutto, vivere tutto.

Forse è la sessione più ambiziosa della Globe Unity. Ma che vuol dire «ambiziosa»? Impostata su un impianto «sinfonico», su una scrittura monumentale, su un'esigenza di ordine e stabilità, su materiali complessi? O gettata nella densità di eventi e stimoli eterogenei anche rispetto alla propria tradizione dissacratoria, in una miriade di incroci, di riti e di gesti? Tentati dalla prima variante lo sono stati un po', gli uomini della Globe Unity. Ma solo poco, pochissimo, in accenni subito rientrati. La seconda possibilità ha avuto la meglio. E anche l'impatto con questa musica — diffidente per quanto ci si aspetta e si crede di scorgere di aura schoenberghiana, di «logica del padre» — lascia libero corso al piacere della trasgressione e della molteplicità.

Mario Gamba

ICP TENTET:
In Berlin (Saj)

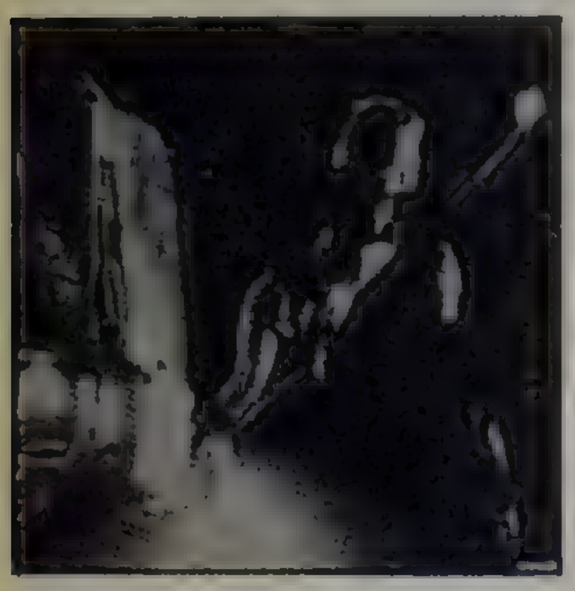
Registrata cinque mesi prima di quella che sarebbe stata pubblicata col titolo *Tetterettet*, questa sessione del tentetto mengelberghiano annovera gli stessi uomini, con l'eccezione di Maarten Van Regteren Altena al posto di Alan Silva. Elenchiamoli questi uomini: Micha Mengelberg (pianoforte), Peter Brötzmann (saxofoni alto, tenore e baritono), Michel Waisvisz (crackle box), Tristan Honsinger (violoncello), Altena (contrabbasso), Han Bennink (percussioni, clarinetto basso), Peter Bennink (sax alto, bagpipe), Berk Koppelaar (trombone), John Tchicai (sax alto), Gilius Van Bergeyck (sax alto, oboe). Elenchiamoli per constatare che sono talmente magnifici da togliere il fiato e che sono tutti pressoché sprecati. Per quanto accattivanti, seducenti, affascinanti, divertenti, clamorosamente graffianti in singole sortite.

Di sortite, per fortuna, ce ne sono parecchie, abbastanza puntuali e pregiudicate da far dimenticare talvolta l'assunto di questo genere di sedute musicali. Le sortite di Mengelberg, tanto per cominciare. Stancamente monkiano in *Rumbone*, ma monkiano improvvisamente sveglio ed estremista nello stesso pezzo; genialmente distruttivo e ricreativo con spunti beethoveniani in *Ludwig's blue note* (un tango appassionato di Bergeyck); viscerale, catacombale, sovversivo in *Ansage*, 24 secondi di recitativo.

Si potrebbe continuare a citare piacevolezze solistiche certo non di poco conto. Ma sarebbe un modo per non dire che esse servono soprattutto a rendere meno pesante che in altre occasioni il didascalismo di questo lato della poetica mengelberghiana, quello che predica la parità dei generi e ha quindi bisogno di mescolarli e infrangerli e dire «avete visto, è proprio così». Ci sono, ovviamente, marcette *(Polizei)*, motivi da ballo sull'aia *(Tetterettet nr. 13)*, tanghi, melodie da cabaret *(Kwik, Kwek, Kwak)*, traditionals *(La madelon)*, ellingtonate *(In memoriam J. Hodges)*. E c'è anche un fantastico tema «contrabbassistico» di Altena *(I forgot rhythm)*. E un incredibile svilup-

po «swing» di un tema di Tchicai *(Rainopus)*. E, infine, un'improvvisazione collettiva tempestosa, che in tutto quel «divertimento», in tutta quella ideologica, risulta quasi riposante.

Mario Gamba



MADNESS:
One step beyond... (Stiff)

Una delle maggiori fortune che siano capitate al rock in questi ultimi anni, una volta passata la «grande depressione del 73/75», è sicuramente l'aver trovato, nel mazzo dell'attuale «new deal», una serie di personaggi dagli intenti evidentemente diffamatori nei confronti del «fine estetismo» e con l'animo chiaramente disposto allo sberleffo, all'ironia, al divertimento intelligente insomma. Fra questi signori, che vagano fra il «revival» stravolto e il recupero esorcizzante del kitsch, si possono certo enumerare questi Madness: «One step beyond...», loro primo album, è un manifesto di disimpegno e di assoluta «antiserietà». Rock'n'roll, reggae, rythm'blues, canzoncine anni '60 e persino il Lago dei cigni di Chaikowsky, subiscono qui un'impietosa rilettura dalla calligrafia però, si badi bene, nient'affatto «sporca» o svogliata: lontani dal cinismo del «primo» Zappa (che resta comunque il punto di riferimento principale per operazioni di questo genere), i Madness conservano piuttosto quel pizzico di romantico attaccamento all'inutile ed al superfluo che li rende alquanto amabili nella loro esaltante contentezza. Un elogio della vuotezza e della banalità, dunque? Nient'affatto: il gioco è talmente scoperto, la caricatura così evidente e lo stile troppo raffinato perché tutto scivoli senza colpire nel segno. La «follia» di cui questi sei giocolieri del suono si fanno portavoce, con la loro ritmica saltellante, le loro voci spudoratamente «ricopiate», il loro sax «tragicamente» effettistico, non è tanto quella che essi stessi intenzionalmente manifestano, bensì proprio quella che ogni giorno ci viene sapientemente celata, camuffata, imbellettata da chi fa della musica un oggetto di consumo impacchettabile e confezionabile «per generi». Ed è ciò che, alla fin fine, rimane a galla dopo l'ostinato «affondamento» di ogni contento che qui viene perpetrato dai Madness.

Enzo Capua

KIM FOWLEY:
Snake Document Masquerade (Island)

Fowley è tanto noto che il suo nome potrebbe comparire sulla nuova edizione della *Britannica*. Si leggerebbe, allora: «Quasi-inventore del rock and roll, del soul e di una mezza dozzina di altri generi in voga nella seconda metà del secolo ventesimo; agitatore, nel corso di una lunghissima carriera, per conto di qualche potenza musicale rimasta segreta».

E dire che Fowley boccheggiava, in quel del '68. Quei «moralisti» che avevano deciso di rinunciare ai servigi di un tipo come lui, «protestando» il consumo come si fa con le cambiali scadute! Ma da tre anni, almeno, la revanche: si dovrebbe vedere il corteo di operatori musicali, discografici e umili fans che gli portan doni e lo gratificano, ah sì!, lui ch'è tra i pochi a conoscere cosa porta nel cuore il teenager e i meccanismi per cui una sera ti ritrovi a ballare, sotto, una cupola di plexiglass, con ventimila altri che la pensano come te. Sbruffine, anche, quanto possono esserlo (devono!) i «saggi» della nostra epoca; tanto da scommettere, tra le righe di questo disco, sull'evoluzione del consumo nel medio e lungo periodo, presentando dieci brani, uno per anno, da qui al 1989, nella lingua che di volta in volta sarà à la page. Se mai vedremo l'alba dell'altro decennio se ne riparlerà, di questo «Nostradamus della bassa hollywoodiana»; va detto subito, comunque, che il brano per il 1980 è ottimo credibile demente, forse in classifica per evidenti meriti «disco» nelle prossime settimane.

A noi, sia detto per inciso, il Fowley piaceva molto di più quando s'imbrodava di certo rock piccino piccino, ai tempi dell'*International Heroes*. Ma già immaginiamo le sue obiezioni, qui si tratta del «destino» dunque ogni critica deve cadere; che qualcuno ad ogni modo ci scampi dal 1982 e 1987, se la musica di quel tempo è davvero quella auspicata qui.

Riccardo Bertoncelli

CHRISTINA KUBISCH / FABRIZIO PLESSI:
Tempo Liquido (Cramps)

Una banda elettronica che combina flessuosamente immagini melodico-ritmiche di suggestiva intensità. Vetri zigrinati trattati con filtri d'acqua, e mani che li percorrono secondo movimenti strutturati: pochi microfoni a contatto, e il rapporto fra pelle e vetro diventa suono. Così per quaranta minuti sintomatici di un tempo che potrebbe essere infinito, con una semplicità incantatoria che si dispiega ad ogni passo attraverso una sorprendente varietà di situazioni sonore. Musica fluida, scorrevole, piena di spostamenti minimi. E non potrebbe essere diversamente, dal momento che lo scenario sonoro nasce sotto un segno d'acqua. Come ogni volta che l'elemento liquido è protagonista (e, pensiamo anche a Eno, a Curran e via via a Gage), c'è infatti nella musica qualcosa di avvolgente, amniotico, che depura la percezione dalle secche delle abitudini e trasporta su un percorso organico che acuisce la sensibilità alle vibrazioni fisiche del suono. Mettersi in sintonia è una condizione sperimentale da non perdere.

Franco Bolelli

B 52's:
B 52's (Wb bsk)

Se i B 52's si autodefiniscono una dance band, duri tempi attendono il futuro delle discoteche rock. Il loro album d'esordio è tra le cose più eccitanti dell'ultima produzione americana, il loro live show gioca con improbabile ironia sugli scenari degli anni '50, tra acconciature demodé e mossette che manderebbero in delirio la nostrana pel di carota. Di fatto i B 52's dimostrano abilità superiore alle attese e divertono assai, soprattutto per le due ragazze, Kate Pierson e Cindy Wilson, che giocano continuamente

ad *Happy Days* dando per scontata la loro vittoria su Fonzie, per il disincantato gioco di tastiere e chitarre, secche e poco indulgenti, per i brani veloci ben costruiti, ironici e sentimentali, pieni di citazioni *sixties* dalle Shangri-Las a Petula Clark. L'immaginario dei B 52's taglia corto tra fantascienza e follia con ritmo tenace e gaia malizia e l'ingenuità vocale di Kate Pierson e Cindy Wilson priva d'angoscia il suono del gruppo che, con ammirabile tensione produce uno tra i più piacevoli album in circolazione.

Ernesto Assante

ANTHONY BRAXTON:
Alto saxophone improvisations 1979 (Arista) album doppio

Equilibrio (troppo equilibrio?) tra gli improvvisi, ritornanti ruggiti e le sospensioni assorte in un universo prepotentemente toccato dalla cultura *cool*. Stupefacente tuffo nel labirinto della contraddizione scoperta come inebriante-austero modo di vita.

I giochi metodici di scale. Braxton lavora su episodi semplici (ma attenzione: mai minimali, mai eventi provocatoriamente «quotidiani»). Visionario non è mai stato, è un esploratore attento (mai sorpreso), incantato dal suo stesso procedere.

Come non aver paura di Paul Desmond? Come osare continuare ad essere un bopper di frontiera? Come non tremare all'idea di costruire una piccola suite di «variazioni» squisitamente tonali, accumulare senza intenti parodistici luoghi comuni del jazz «avanzato» anni '50 con tanto lievi spostamenti-accentuazioni di frasi?
Suoni viscerali che infrangono, riconducono all'oggi, gli episodi meditativi infinitamente aperti.
È l'ora di Kelvin. Misterioso folletto che con ostinazione scivola lungo i binari della follia più lucida, della monotona regola che si annulla per ripetizioni e accrescimenti fino allo sberleffo, alla danza di liberazione che non stacca, però, da questa terra musicale, da questa materialità metropolitana.
Parossistica esplorazione delle zone vissute di esperienza sonora. Laboriose, sofferte aggiunte di nuovi materiali e nuovi tentativi. Solo a Cremona, in un non dimenticato concerto in quartetto, una simile frenesia di accumulo. Ma qui la solitudine, il piacere di dialogare con se stesso, rende possibile una quasi irritante delimitazione degli itinerari in un discorso compiuto.
Ah, il fantasma amato di Lee Kònitz! Anzi, del di lui fratello Warne Marsh!
Il suono dei tasti dell'alto sax percossi. (Non accidente o astuto accompagnamento: aspetto costitutivo dell'onda sonora). Frasi lunghe, periodare ansiosamente disteso come (ancora) nei dannati suonatori *cool*.
Un esercizio «impassibile», una emozionalità intensissima. Questo è il Braxton sperimentale davvero (non davvero libero, quindi). Non lo è per audacie grammaticali, ma per testardi assaggi, per il desiderio di far scaturire dalla cultura depositata dei suoni impreviste possibilità di suggestione.

Mario Gamba

DARK DAY:
Hands in the dark/Invisible man (Lust/Uniust Music)

I «protagonisti» della no wave newyorkese, quelli resi più popolari dall'album *No New York* e con loro molti altri, hanno un'interessante propensione all'indefinibilità. Velocemente e spesso senza lasciare traccia i gruppi si formano e si sciolgono, i ruoli strumentali e vocali all'interno di uno stesso gruppo sono divenuti intercambiabili e inoltre ogni singola persona si muove a suo piacimento da un'esperienza all'altra.
Il caso del Dark Day non è che un esempio; il loro 45, uscito alla fine del '79 è quanto resta del gruppo, durato solo pochi mesi. Nella formazione figurano Robin Crutchfield, organista del DNA, Nancy Arlen, ex-batterista dei Mars e Nina Canal, chitarrista dei Gyneacologists e di altre bands.

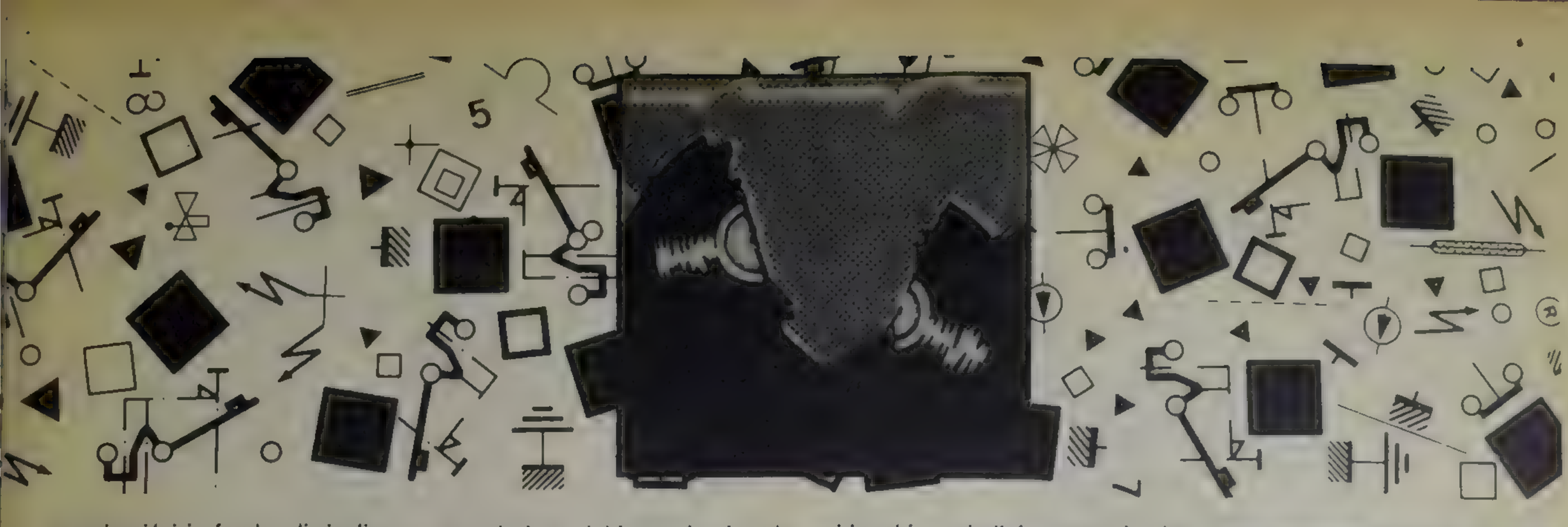
I due pezzi, «Hands in the dark» e «Invisible man», presentano caratteristiche molto simili: il ritmo è scandito e paranoico, i tre strumenti descrivono una progressione di toni angoscianti, entrambi i testi comunicano un senso di disagio e di instabilità. Alla persona che acquista il disco si regalano degli occhiali-benda da ritagliare e utilizzare «per non vedere cosa sta succedendo».
L'intendo del Crutchfield's Dark Day è di utilizzare al limite delle possibilità il sound già esasperato del DNA e il risultato, in effetti, non è trascurabile.

Mariuccia Casadio

BYRON ALLEN:
Interface (Acc Production)

Correva l'anno 1964... Il mondo della musica afro-americana era scosso dal terremoto Free. Fra tutto ciò che nasceva in quegli anni nel mondo musicale e non, nacque un'etichetta discografica, la ESP, in cui i neri più trasgressivi e i bianchi più «radicals» riversarono la loro musica, le loro parole, insomma, come si suol dire, la loro voce. Sul venile

ESP impazziva Ayler con i suoi sabba deliranti, Sun Ra dava còrpo e swing al suo «mondo eliocentrico», Ornette ardiva cimentarsi con il quartetto d'archi, i Fugs urlavano le loro sarabande acide; e con loro gli altri, da Patty Waters a Marion Brown, da Giuseppi Logan all'allora inquieto Gato Barbieri, fino a Leroi Jones e al suo Black Dada Nhilismus. In quell'anno dunque, e su quel vinile, sorse e si spense l'astro di Byron Allen, alto-sassofonista nero allora venticinquenne, che in occasione della nascita del suo primo figlio incise in trio l'ESP 1005. Un mucchietto di minuti di meravigliosa introspezione, di autoanalisi contorta, poi l'assenza.
Allen scompare; qualcuno dice in un'anonimo manicomio del Nebraska, o segregato in casa, bloccato dalla sua follia tra quattro mura. In ogni caso, tra leggenda e «malattia mentale», è risucchiato dalla «sua pazzia». Tace.
15 anni sono passati. La protesta nera è forse rifluita, ma intanto i musicisti hanno imparato a organizzarsi. Proliferano le etichette autogestite, il mercato (con l'Europa in testa) tira; si campa. Sono lontani i tempi del vinile accidentato (nonché fugace) della ESP. Improvvisamente, così com'era comparso, Byron Allen si rifà vivo sul mensile canadese «Coda», poi, per la nascita del suo secondo figlio, entra in sala d'incisione in California (nuova Mecca degli improvvisatori) e produce un disco. Così il vinile ci restituisce nel 1979 Byron il folle, il malato. E ancora ci meraviglia il suo intimismo assolutamente atematico, la sua capacità di



scendersi/ci in fondo, di risalire, di ripartire. Un erede distorto della linea Parker-Coleman? Un logorroico alchimista dell'introspezione? Più semplicemente la sua voce, assoluta protagonista del disco, qualcosa di personalissimo e meraviglioso, come la ginnastica labiale di Nero Wolfe, o il tono del Corsaro Nero quando, dal cassero della «Folgore» grida «Su! uomini del mare, il Corsaro Nero vi guarda!».
Molti anni fa Byron Allen diceva: «Mia madre non ha procreato un jazzman ma un essere umano. E per questo motivo io suono della musica umana». Ora il suo è il dono del redivivo per la nostra splendida agonia degli anni '80. Grazie.

Lorenzo Pallini

PETER KUHN:
Livin'right (Big City)

Il mio primo contatto «concreto» con l'America si chiamava *Big StriKe* ed era un flipper: il primo, almeno al mio paese. Così, nel mentre apprendevo l'arte della scaletta, della stoppata e dell'uncino volante (nonché della bestemmia colorita) mi figuravo l'America e le sue metropoli: una sinfonia di rumori nervosi, di ometti di tutti i colori, di schiocchi improvvisi, scosse. Nei pressi degli anni '80 *Big City* si chiama il suono della metropoli americana, dove un giovane di buone speranze, bianco e clarinettista, è deciso a fare la sua musica. Per questo pesca due giovani neri, tromba e contrabbasso, assolda uno strambo trombettista giapponese, ripesca da chissà dove un «vecchio negro» batterista glorioso (chi non lo ricorda negli anni '60 al fianco del terribile Cecil Taylor?). Il gioco è fatto: nel dicembre 1978 i cinque suonano le composizioni di Kuhn in un concerto alla radio della Columbia University e ne esce questo «Livin'right»: l'etichetta non può che chiamarsi *Big City*. Ed è davvero l'incredibile scontrarsi dei suoni di New York; con Charles -motore sorridente a inventare figure sempre nuove e irripetibili. Un nero e un giallo alle trombe: e mentre Williams brucia il suo «jazz» in un fraseggio eccitato e fantasiosissimo, Kondo piega gli strumenti a sonorità imprevedibili ma rigorosamente edificate, com'è norma nella sua generazione di stralunati sperimentatori. Di sotto (ma di lato, sopra, dovunque) pulsa Parker con la città, incalzante, secco. Peter su tutti sparge sui suoi temi le perle lancinanti di quasi un secolo di clarinetto. C'è stata la rinascita del trombone, quella del sax soprano, ora comincia a splendere quella del clarinetto. (il vecchio John Carter, che la sa lunga in proposito, sogghigna e annuisce — ne sentiremo delle belle!) Grande, grande! *Big Music* insomma.

Lorenzo Pallini

LEO SMITH:
Spirit catcher (Nessa)

Sottratta alla dittatura culturale dell'Ecm, la *world music* di Leo Smith diventa finalmente credibile. Smith ha abbandonato le fiammate puntillistiche per le quali lo abbiamo amato fino all'ultimo respiro, per dedicarsi a blocchi melodici separati che ogni volta aprono una porta su spazi di esistenza ricchi di promesse. Ma ciò che in *Divine love* era echeggiare di flauti e marimbe che vellicavano il cosmo, è qui aspro percorso di liberazione. Di nuovo proposta senza compromessi, quella di Leo Smith. Una ripresa, con altri procedimenti e, certo, con un interesse più dichiarato per la struttura, del radicalismo delle sue avventure solitarie, quelle che gli erano valse discorsi sul mito vivente che egli era, quelle assai rarefatte ispirate a un bisogno di assoluto comunicato attraverso i modi della "riduzione". Ora Smith è ancora più avanti, ancora meno attaccabile da sottili esibizionismi determinati da una innegabile vocazione razionalistica.
Quanto è meglio, qui, Bobby Naughton (al vibrafono), certo incapace di scrollarsi di dosso l'eredità dell'Hutcherson partner di Eric Dolphy (*Out to lunch*), ma anche affrancato dalle divagazioni e sfumature "spaziali" di *Divine love*. Quanto è più concentrato, profondo, stimolante Dwight Andrews, fra l'altro protagonista di un delizioso duetto con Wes Brown, entrambi ai *wooden flutes* (in *Images*, il lungo brano che occupa la prima facciata).
Qualcuno può sospettare che l'aggiunta di contrabbasso e percussioni al trio di *Divine love* testimoni un bisogno di «quadratura» in Leo Smith. Sospetto infondato. Qui il criterio dell'«opera aperta» è affermato ancora con audacia e convinzione assoluta. Però per seguire le mille direzioni della musica del mondo, non per preordinare un aereo annegamento e salvarsi sull'orlo del precipizio (cosmico) con una dialettica terra-cielo tanto fascinosa quanto noiosa.
Ma il prodigio di *Spirit catcher* è il brano per tromba e tre arpe (*The burning of stones*). Lo strumento «divino» usato per catturare le rifrazioni di un pensiero inquieto, di un desiderio sconfinato di esperienza. Un dialogo di stupefacente continuità nell'invenzione di soluzioni melodiche così originali da far pensare a una liberazione dalla storia.

Mario Gamba

CHICO FREEMAN:
No Time Left (Black Saint)
DAVID MURRAY:
Live (India Navigation)

Non ci hanno messo molto, i g... vani Freeman e Murray, a d'a... dare una fortuna in talento al ta... volo della routine. Non erano certo questi i patti. E il maquillage dell'energia non basta a dissimulare la sconcertante messe di stereotipi e luoghi comuni che questi due bei campioni della «loft generation» riescono a inanellare. Non si porti la tecnica sopraffina come alibi, perché si tratta casomai di un'aggravante. Chico Freeman e David Murray (e altri della loro covata) scrivono in bella calligrafia storie di tremenda banalità, senza intaccare di un'unghia i muri soffocanti della formula. Se si trattasse di loro soltanto, non varrebbe la carta per scriverne. Ma il nodo è ben più aggrovigliato e universale: è che, al di là di No Time Left e di Live, al di là di Freeman e Murray, qualunque corrente rimanga negli argini di un'identità fissa finisce irrimediabilmente per isterilirsi. È così per chi si limita a riverniciare dentro i contorni della tradizionale identità nera-americana, ma è così anche per molti degli improvvisatori europei, e per chiunque altro, in qualunque campo, non aspiri all'infinitezza. Punto nevralgico, questo, di qualunque linguaggio e di qualunque forma dell'esistenza. Che poi Chico Freeman e David Murray siano null'altro che un pretesto, ebbene se lo meritano davvero.

Franco Bolelli

Herbert von Karajan, Sir Georg Solti, Claudio Abbado, Wilhelm Furtwängler, Bru
no Walter, Arturo Toscanini, Carlo Maria Giulini, Riccardo Muti, Lorin Maazel, Z
Zubin Metha, Rafael Kubelik, Mstislav Rostropovich, Gennady Rozhdestvensky, C
arlos Kleiber, Leonard Bernstein, Yehudi Menuhin, David Oistrakh, Salvatore Ac
cardo, Uto Ughi, Isaac Stern, Fernando Grillo, Frances Maria Uitti, Andres Segov
ia, Herbert Tachezi, Helmut Walcha, Pablo Casals, Wanda Landowska, Quartette
Amadeus, Quartetto Italiano, Trio Beaux Arts, Trio di Milano, I Musici, I Solisti
Veneti, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Igor Stravinski, R
obert Craft, John Cage, Paolo Castaldi, Walter Marchetti, Juan Hidalgo, Robert A
shley, Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood, Collegium Aureum, Gustav
Leonhardt, David Munrow, Karl Richter, J.C. Malgoire, Maurizio Pollini, Wilhelm
Backhaus, Vladimir Horowitz, A. Benedetti Michelangeli, Emil Gilels, Claudio A
rrau, Alfred Brendel, Svjatoslav Richter, Edwin Fischer, Lazar Berman, Maria Ti
po, Giancarlo Cardini, Antonio Ballista, Bruno Canino, Alexandre Rabinovitch, M
laria Callas, Montserrat Caballè, Donella Del Monaco, Demetrio Stratos, Luciano
Pavarotti, Placido Domingo, Joan Sutherland, Giuseppe Di Stefano, Dino Ciani,
London Symphony, Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Philadelphi
a Orchestra, Accademy of st. Martin-in-the-Fields, Chicago Symphony, Orchestre
de la Suisse Romande, Orchestre de Paris, Philharmonia di Londra, Boston Symp
hony Orchestra, Royal Opera House, Orchestra del Teatro alla Scala di Milano

e molti altri in incisioni:

Deutsche Grammophon, Decca, CBS, EMI, Philips, Ricordi, Supraphon, Telefunk
en, Harmonia Mundi, Archiv, L'Oiseau Lyre, Cetra Opera Live, Hungaroton, Ar
go, EMI Melodya, Decca Headline, Ars Nova, RCA, Erato, Cetra Italia, Cramps,

un esempio

Demetrio Stratos: Cantare la voce
Investigazioni (diplofonie e triplofonie). Passaggi 1,2. - Criptomelodie infantili - Flautofonie ed altro - Le sirene
Collana Nova Musicha n. 19 - Cramps 5206 119, **L. 7.200**

DISCO CLUB

☐ Desidero ricevere il Catalogo Guida che pagherò in contrassegno e che mi verrà scontato al primo ordine
☐ Desidero ricevere i dischi come da lettera allegata che pagherò in contrassegno.
☐ Desidero ricevere gratuitamente e senza alcun impegno la proposta Discoidea e il Vs. listino prezzi.

cognome _____
nome _____
via _____ città _____

N.B. Le spese postali sono a carico del destinatario per importi fino a L. 65.000, oltre tale cifra sono a carico nostro.

Ritagliate e spedite a:
Disco Club - Servizio Disco Mail
Casella Postale 602
20100 Milano
Telefono 02/8053395

Più musica a buon prezzo

Velocità/elettronica

Velocità del Piacere

Con seducente insistenza, un rumore ci sta possedendo. Scatenando la gioia dell'estetica e lo sgomento dell'esistenza. Quella chitarra che si impenna impazzita, quella radio che la amplifica, nel mezzo del rumore apocalypsico della folle guerra. Mentre le macchine da fuoco propagano i loro terribili ritornelli di morte, le macchine da suono irradiano la loro spasmodica istanza di vita. Nell'assenza di ogni governo e di ogni logica, si esalta il potere della tecnologia. Tecnologia che produce catastrofe. E simultaneamente tecnologia che coniuga la musica e il rumore come null'altro mai e mai prima. Ora lo sappiamo: l'utopia cageana è possibile quanto più è elettronica.

Il synt, la xerox a colori, i videotapes, la blue box. Non in sé, miti modernisti che rimpiazzano i vecchi arnesi ormai inceppati. Non la Tecnologia, l'Elettronica, la Velocità Metropolitana, nella loro funzione spettacolare e terroristica di simboli di potenza. Non come erogatrici di effetti di dominio, orribili macchine della dissuasione. Se l'elettronica ci affascina, è nel senso polimorfe della trasformazione. È perché «lo sviluppo delle forze di produzione nelle società industriali implica una liberazione crescente delle energie di desiderio» (Felix Guattari).

Ad appassionarci, naturalmente, è la possibilità dell'elettronica, non certo la sua potenza. (Le macchine del controllo, no davvero: con telecamere-spia, terapie convulsive elettriche, tecniche di appiattimento del suono, unico rapporto possibile è staccare la corrente). E non è certo contrapponendo al senso unico del dominio un senso opposto ma speculare, che può prender corpo quell'intensità elettronica che è l'unico linguaggio possibile negli anni 80.

Mutare frequenza, invece. Esercitare l'arte dello spostamento. Dispiegare la tecnologia e l'elettronica nello spazio aperto e multiforme della sperimentazione. Perché qui, in un'economia pulsionale del linguaggio e della forma, le macchine possono funzionare oltre il limite sul quale sono state congegnate e produrre imprevedibili effetti di liberazione.

L'isteria non ci spaventa. La velocità dell'elettronica può diventare velocità della corrente trasformativa. Il polveroso look dell'umanitarismo, le filosofie del rallentamento, che noia! La rapidità delle comunicazioni spazza irrimediabilmente il campo dei rapporti e delle percezioni e, spalancandone le possibilità, pretende

che si parli un linguaggio planetario. L'implacabile metronomo del tempo dominante può essere inceppato soltanto dal ritmo illimitato delle intensità, degli spostamenti, delle metamorfosi. Da scenario della dissuasione, la spasmodica velocità metropolitana può diventare la forma del superamento dell'esistente. Essere rapidi anche da fermi, dunque: non per «stare al passo col tempo», ma anzi per manometterne il congegno di morte. Per sincronizzarsi, finalmente, con la richiesta di infinitezza che viene dall'immaginario della passione.

C'è anche un piacere del limite, lo sappiamo. Ma non ci riguarda. L'ebbrezza della velocità non ci seduce certo in quanto pura energia trasgressiva, risvolto dinamico dell'immobilità coatta. Sgretolare il muro del suono (nonché quello del silenzio) non ci affascinerebbe affatto, se oltre il muro non si distendessero gli spazi vertiginosi della possibilità. Ecco, allora, respirare l'aria della sperimentazione è pratica che investe innanzitutto il piacere, spacciare ancora la trasformazione come dovere morale, ora basta. Intensità, sperimentazioni, immagin/azioni, effetti di liberazione, sono non soltanto le traiettorie della tendenza, ma quelle della passione. All'artificio dell'abitudine, al dover essere della cultura istituzionale, opporremo dunque, con la sperimentazione del piacere, anche il piacere della sperimentazione.

Oh, sì, è davvero ora

Franco Bolelli

Dite al Pilota di Diventare Aereo

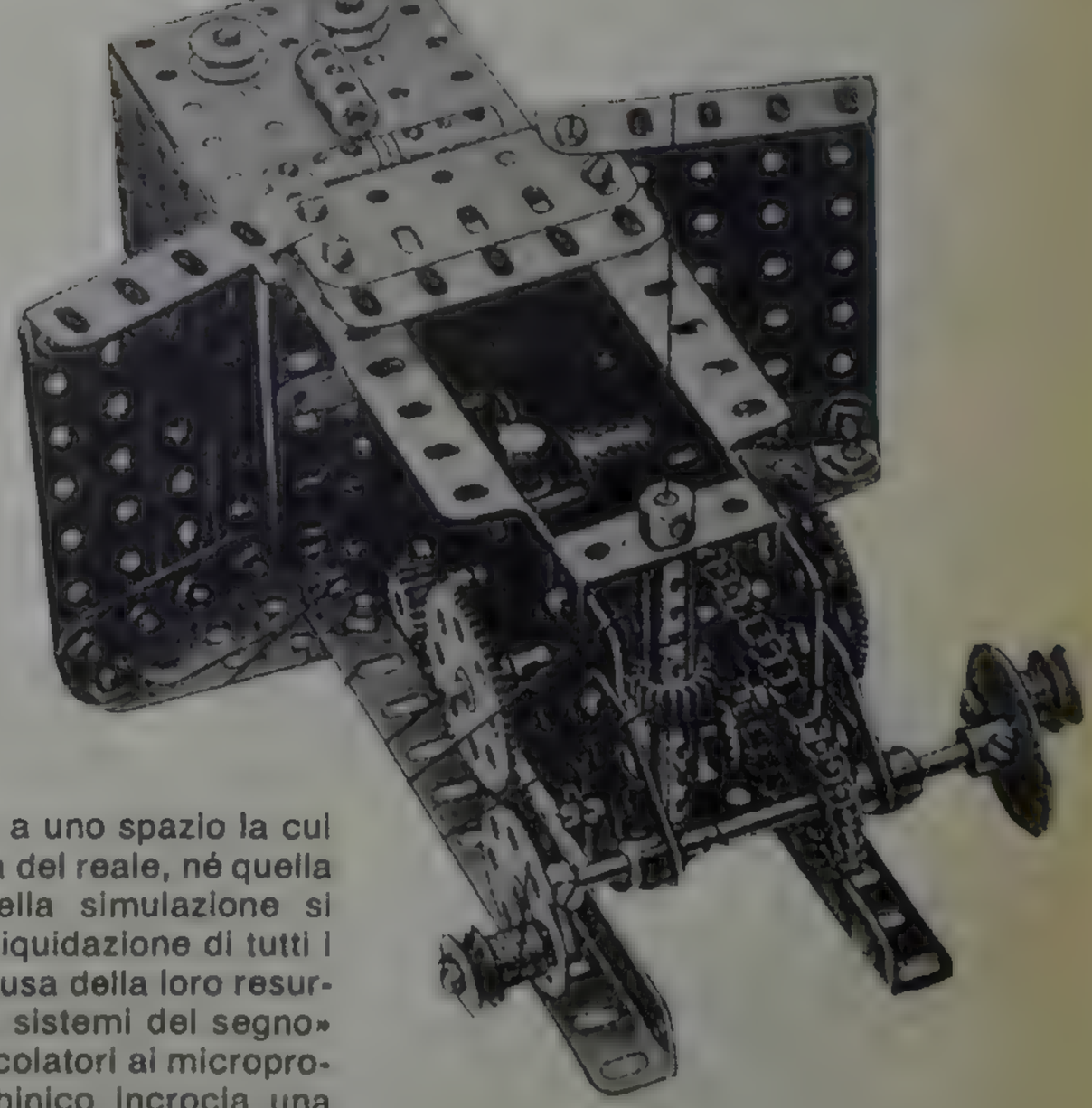
«Dite al pilota di diventar l'aereo, e dopo chi piloterà l'aereo?»

(William Burroughs)

Opera incrociata. Occhi di volti senza nome. Degli avvenimenti che perdono la loro generazione, il loro genere, nel sovrapporsi dei piani, nello scivolamento del senso. Strutture che scoprono la loro efficacia nell'interferenza, funzioni che si rivelano nel permutarsi. Esploratore della irradiazione tecnocratica, Burroughs è il cosmonauta schizo di un iperspazio senza atmosfera, che produce realtà a partire da una combinatoria di segni decodificati. Ma si può ancora parlare di realtà in questo universo irradiato, regolato e chiuso, dove i fatti non hanno più traiettoria libera, quando l'inconscio sociale è divenuto apparato collettivo, diffusione e disseminazione delle memorie su cui deve modellarsi il comportamento sociale?

Il capitalismo è un'operazione di liquidazione. Liquidazione dei corpi e dei codici, dei pieni e dei punti di riferimento, degli organi e dei referenti. Iperreale catastrofico per ombre amputate e plasma difformi. *Soft Machine*

«In questo passaggio a uno spazio la cui curva non è più quella del reale, né quella della verità, l'era della simulazione si apre a causa di una liquidazione di tutti i referenti-peggio: a causa della loro resurrezione artificiale nei sistemi del segno» (Baudrillard). Dai calcolatori ai microprocessori, il filo macchinico incrocia una lingua presa in un processo di derivazione a-significante, a-sintattica, su questo spazio intercomunicativo deterritorializzato, interviene la macchina di controllo delle formazioni di potere: operazione di coscienzalizzazione e di ripersonalizzazione intorno all'identità di modelli pietrificati, tentativo di riancorare il segno disancorato su un territorio naturale e sensato, ricodificazione dei punti di fuga possibili in una economia globale di registrazione cibernetica.



«Ciò che voi chiamate realtà è una rete di formule di costrizione... linee associative di parole e di immagini che presentano una pista preregistrata di parole e di immagini». (William Burroughs: *Oeuvre croisée)*

Ed è l'essere dell'identità che Burroughs scopre all'interselone di ciascuna linea della rete di controllo. L'identità è questo meccanismo di virus contro il quale dovrà

esser puntata questa «arma biologica di grande portata che dovremo fabbricare a partire da un nuovo linguaggio» (W. Burroughs: *La rivoluzione elettronica)*. Attraverso il rigore aristotelico del terzo escluso, il verbo essere si iscrive alla radice stessa della manipolazione sociale.
L'effetto Burroughs: rompere il muro dell'essere, «the was in the beginning word». «I am that I am». Liberare il verbo dalla sua sistematicità, restituirlo al movimento delle sue onde e delle coniugazioni, polverizzarlo. «Porre la domanda che cosa è il verbo, suppone da parte dell'essere della identità qualcosa che il verbo 'è' essenzialmente. Tuttavia, il verbo non esiste che in un sistema di comunicazione con un trasmettitore ed un ricevente» (W. Burroughs: *La rivoluzione elettronica)*. Attraverso il principio di identità, l'asservimento da mass media mette in scena le modulazioni infinite d'un imperativo categorico della condizione permanente. «Essere corpo, restare corpo, essere animale, non essere niente d'altro. Se vedete il rapporto dell'Io al corpo, come il rapporto del timoniere con la sua barca, vedete la forza completa e paralizzante della reazione mentale che ordina di essere un corpo». (W. Burroughs: *la rivoluzione elettronica)*.
Il trattamento capitalistico, precisamente nel senso in cui si dice «trattamento della informazione», è divenuto una semiotica applicata: al modello energetico del lavoro è succeduto il modello informatico del controllo; il moto trasformazionale si traduce nel motore informazionale.
Il controllo sociale è un effetto assicurato dalla proiezione e dal mantenimento di linee associative che realizzano l'imbrigliamento di uno spazio mentale collettivo, attraversando e ricomponendo incessantemente un certo numero di disgiunzioni fondamentali. Uomo o donna, bambino o adulto, operaio, impiegato, tecnico, o intellettuale, terrorista o democratico, punk o disco...
«Lo scopo della scrittura è far si che capiti» allora non resta che da coniugare gli elementi della finzione sociale, in una deriva. Per rompere l'ordine significante della disgiunzione, creare connessioni impreviste, provocare e connettere dei cortocircuiti che minaccino il funzionamento stesso della macchina di controllo planetaria, Burroughs simula ed eccita una lingua-macchina di un corpo proliferante, nel momento stesso in cui riproduce meccanograficamente l'allucinazione informatica di un comportamentismo che diviene mondo.
Cut up: l'organizzazione della fuga nucleare dei significanti accelera la contaminazione del senso.
Dold-in: la propagazione virale della scissione sensoriale mutila gli ultimi residui, rovescia l'organicità delle fasi narrative, distrugge gli ultimi luoghi di fissazione del segno.
«Le nostre truppe operano nella regione del sogno e del mito nelle condizioni della guerriglia...».
«Esse fanno girare dei simboli su una macchina IBM con della cocaina...»
«Tagliate le linee delle parole, tagliate le linee della musica, rompete il controllo-immagine, rompete la macchina del controllo, bruciate i libri — uccidete i preti — i preti, vedete, non erano che parole ed immagini, un vecchio film che non la smetteva di girare, e tutti gli attori erano morti».
(William Burroughs)
«Sapete ciò che possiamo fare con il verbo? Tu parli della potenza dell'atomo... Il verbo contiene tutto l'odio, la paura per il dolore e la morte e il sesso... In altri tempi il verbo era un virus assassino. Esso potrebbe diventarlo di nuovo. Il verbo è intollerabile, e noi restiamo seduti nei nostri culi aspettando le nostre cartoline mensili. Ma io so che qualcuno troverà questo virus per Utilizzarlo... 1984 23» (W. Burroughs)

Magnetoburroughs

Rumori di William il Vegliardo

Ne *La Generazione invisibile*, pubblicato per la prima volta su *IT* e su *Los Angeles Free Press* nel 1966, e ristampato in *The Job*, parlavo del potenziale rappresentato da migliaia di persone dotate di magnetofoni, portatili e non, di messaggi trasmessi come tam-tam, una parodia del discorso del Presidente (che riecheggia) su e giù dai balconi, dentro e fuori le finestre aperte, attraverso i muri, sopra i cortili, traffico che discende strade spazzate dal vento, attraverso parchi e campi di calcio. L'illusione è un'arma rivoluzionaria. Vorrei indicare alcune utilizzazioni specifiche dei nastri pre-registrati e «montati» per strada, come arma rivoluzionaria.

Per diffondere notizie false.

Fate circolare all'ora di punta 10 operatori con registrazioni accuratamente preparate e notate la velocità con cui la notizia si diffonde. Non si sa dove, ma la si è ascoltata.

Per screditare gli avversari.
Prendere un discorso registrato di Wallace, intercalate balbettamenti tossi starnuti singhiozzi brontolii urla di dolore gemiti di paura farfugliamenti apoplettici rumori di idiota blaterante e farneticante versi animali e sessuali e suonatelo in strada al metrò nelle stazioni nei parchi agli incontri politici.

Come arma di prima linea per scatenare e far lievitare le sommosse.
Questa operazione non ha nulla di mistico. I suoni di una rivolta possono tradursi in una reale condizione di rivolta. *Fischietti di polizia registrati attireranno i poliziotti. Spari registrati, e loro estraggono i loro fucili.*
«Mio Dio? Ci ammazzano».

Più tardi un poliziotto dice: «Ho sentito sparare dei colpi e ho visto cadere il mio collega, il volto coperto di sangue (colpito, sembra, da una pietra scagliata con fionda) e ho pensato, ebbene ci siamo!» Mercoledì di sangue. Un'America sbalordita contò 23 morti e 32 feriti, di cui 6 gravi.

Ecco una situazione pre-sommossa del tutto banale. Si è chiesto ai contestatori di manifestare tranquillamente, ai poliziotti e alle guardie di agire con calma. Dieci magnetofoni portati addosso nascosti sotto i vestiti suonano e registrano, controllati da placchette sul bavero. Si sono preregistrati effetti sonori da sommosse di Chicago, Parigi, Città del Messico, Kent, Ohio. Se si regola il livello delle registrazioni in accordo ai livelli sonori circostanti, tutto passerà inosservato. La polizia spintona i manifestanti. Gli operatori convergono. Suonano Chicago, registrano, risuonano, s'avvicinano sempre più. La temperatura sale, c'è un poliziotto a terra che geme. Cori squarciati da squittii di porci scannati e parodie di lamenti. Si potrebbe forse contenere una sommossa registrando il poliziotto più calmo e i manifestanti più ragionevoli? Può darsi! È tuttavia più facile cominciare storie che arrestarle. Mi limito ad indicare che si può far uso di un montaggio (cut up) magnetofonico come arma. Alternare casualmente Chicago, Parigi, Citta del Messico, Kent, Ohio tra i suoni dell'ambiente ed ecco un montaggio.

Come arma a lunga gittata per confondere e destabilizzare le coordinate associative sancite dai mass media.

Il controllo dei mass media è assicurato col porre determinati fili associativi. Quando si tagliano questi fili si spezzano i legami delle Associazioni.

Il presidente Johnson ha fatto irruzione in un appartamento chic, fucile puntato ha tenuto a bada tre cameriere, 30 km a nord di Saigon ieri.

Si può sopprimere la linea di rumori dei mass media e, con un registratore, trasmettere in strada la fascia di rumori trasformata. Consideriamo la fascia di rumori provenienti dalla stampa quotidiana. Decolla con i giornali del mattino, migliaia di persone che leggono le stesse parole, che ruttano masticano bestemmiano ridono a singhiozzi reagiscono davanti alle stesse parole. In modi diversi, certo. Una proposizione elogiativa dell'azione di Mr. Callaghan che proibisce il torneo di cricket nel Sudafrica ha guastato la colazione del colonnello. Tutti reagiscono in un modo o nell'altro al mondo cartaceo di avvenimenti invisibili che diventa parte integrante della vostra realtà. Noterete che questa operazione è costantemente sottoposta ad una giustapposizione casuale. Esattamente che pubblicità avete visto nella stazione del metrò alzando gli occhi dal giornale? Chi arrivò mentre leggevate la vostra lettera sul *Times?* Che leggevate quando vostra moglie ruppe un piatto in cucina? Un mondo irreale di carta ma del tutto reale perché realmente accade. Fascia di rumori di *France-soir*, TV. Concentratevi sulle migliaia di persone che tutte nello stesso momento guardano Jesse James o il Virginiano. Linea di rumori internazionale dalla stampa d'informazione settimanale, sempre retrodatata di una settimana. Avete notato che apparire sulla copertina di *Time* era ricevere il bacio della morte? La signora Nhu era là al momento della morte del marito e della caduta del suo governo. Verwoerd compariva sulla copertina di *Time* quando un dannato di verme solitario ha trasmesso l'ordine della sua morte tramite un messaggero del giornale. Leggeva la Bibbia, era una persona riservata, niente vizi, conoscete il tipo. Un vecchio roccioso, chiedete informazioni.

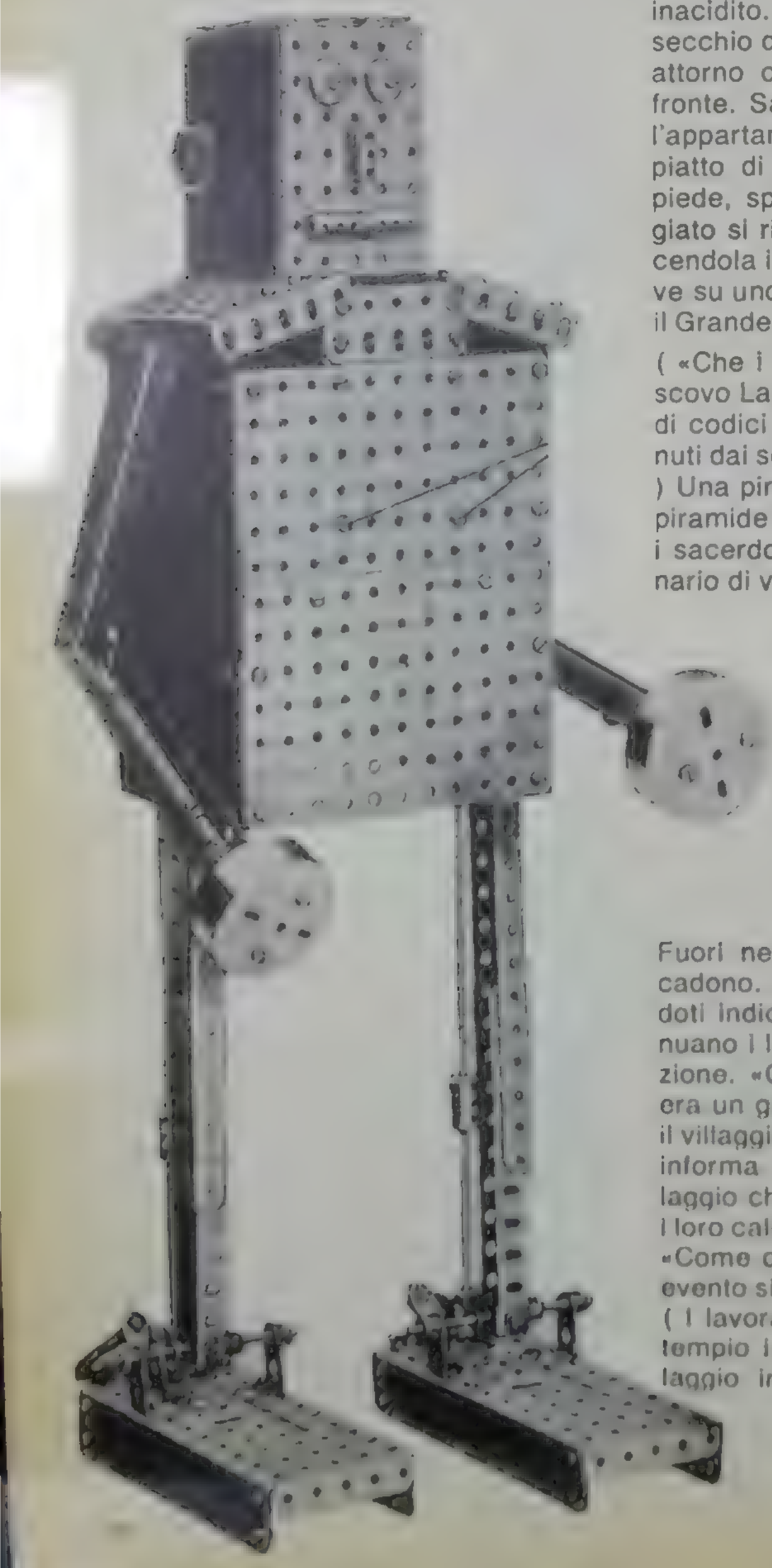
Mischiate dunque attualità, spezzoni televisivi, quotazioni di Borsa, shorts pubblicitari e trasmettete in strada la fascia di rumori trasformata. La stampa *underground* rappresenta la sola opposizione efficace ad un potere crescente e alle tecniche più sofisticate utilizzate dai mass media dell'*establishment* per falsificare, snaturare, citare nel torto, scartare in quanto ridicolo a priori, o semplicemente ignorare e cancellare per sempre: dati, libri, scoperte giudicati nocivi agli interessi dell'*establishment*. Postulo che la stampa *underground* possa annettersi questa funzione in modo ben più efficace utilizzando le tecniche del montaggio. Preparate, ad esempio, dei missaggi di dichiarazione reazionarie le più laide possibili e farcitele con immagini alquanto laide. Applicate il trattamento ripetizioni ossessive — sbavi — versi d'animali e trasferitelo sulla fascia di rumori per mezzo di magnetofoni. In ogni numero editate una pagina di interferenze ottenuta con le trascrizioni di un montaggio registrato da attualità radiofoniche e televisive. Trasmettete le registrazioni sulla linea di rumori prima che il giornale sia in edicola. Vi sentite perfettamente stupidi nel vedere un grande titolo che vi è appena ronzato nel cervello. La stampa *underground*, aggiungendo una fascia di rumori alla loro pubblicità, potrebbe creare un servizio di pubblicità unico. Al prodotto si sovrappongono canzoni pop, poi slogans pubblicitari e caroselli pubblicitari di altri prodotti e si rastrellano le vendite. Chi dubita della riuscita di queste tecniche non ha che da provarle. Tali tecniche vengono utilizzate dalla C.I.A. e dagli agenti di altri paesi. Dieci anni fa sistematicamente facevano registrazioni «live» in ogni *arrondissement* di Parigi. Ricordo l'uomo della *Voix d'Amérique* a Tangeri e una stanza piena di magnetofoni e si sentivano rumori strani attraverso le pareti. Ci si evitava, un buongiorno nell'atrio. A nessuno era permesso entrare in quella stanza, nemmeno alla fantesca. Certo, ci sono molte sofisticherie tecniche come microfoni onnidirezionali a vasta gittata. Quando si inseriscono grugniti di porco sull'invocazione sulla preghiera, è bene non aggirarsi per il mercato con un registratore portatile.

William Burroughs

(Traduzione di Stefania Colpi).

Guerriglia Elettronica

(Sagoma di Dio la barba bianca plasma con la mano destra un adolescente nella creta. L'adolescente si muove sotto le sue dita, respira in piedi nudo in erezione.
) Dio punta l'indice sinistro. L'adolescente muore Un rosaio cresce sul suo corpo
(L'ingegnere disegna aerei da caccia e bombardieri



) Gli aerei sono declassati. Scartati per creare nuovi modelli.
(L'uomo alleva bestiame. L'uomo abbatte il bestiame.
) L'ingrasso di ossa del bestiame abbattuto fertilizza i campi.
(Letto sfatto tanfo di sonno... calzini in un piatto di fagioli ammuffiti... mozziconi di sigarette nella birra alterata... stoviglie sozze... cartoni del latte intasati di latte inacidito... verdure marce traboccanti dal secchio d'immondizia... L'uomo si guarda attorno con aria stravolta e si batte la fronte. Salta in piedi e si mette a pulire l'appartamento. Lascia cadere a terra il piatto di fagioli, rovescia il secchio col piede, spande la birra sul letto. Scoraggiato si risiede e spegne la sigaretta torcendola in un lampo a metà fumata. Scrive su uno specchio col sapone: Qui abita il Grande Vomito.
(«Che i morti sotterrino i morti»... Il vescovo Landa appicca fuoco a un mucchio di codici maya. I sacerdoti maya, trattenuti dai soldati, gridano.
) Una piramide maya. Alla sommità della piramide un dedalo di stanze dove vivono i sacerdoti. Portici s'aprono su uno scenario di villaggi, di campi, di giungla. I sacerdoti sono vestiti da granchi e scolopendre con costumi aderenti di cartapecora colorata ed artigli dorati. Si muovono lenti come malati. I codici sono esposti su un palazzo di calcare. I sacerdoti son tutti a far calcoli «Come oggi 400.000.000 d'anni fa era un giorno infausto... I lavoratori cadevano malati nei campi...»
Fuori nei campi i lavoratori vacillano e cadono. Un sorvegliante informa i sacerdoti indice puntato verso i campi. Continuano i loro calcoli senza prestare attenzione. «Come oggi 40.000.000 d'anni fa era un giorno infausto. Il fuoco distrusse il villaggio...» Fuori fumo. Un sorvegliante informa i sacerdoti indice puntato al villaggio che brucia. I sacerdoti continuano i loro calcoli.
«Come oggi 230.000 anni fa un doloroso evento si produsse...»
(I lavoratori alzano sguardi cupi verso il tempio in mezzo alle rovine del loro villaggio incendiato. Risentiti mormorii si gonfiano in un ruggito di rabbia soffocata. Marciano sul tempio mutilando e abbattendo le steli. Crani e date di calcare cadono fitti tra i portici e rimbalzano a terra. I lavoratori si precipitano nel tempio. Trascinano fuori i sacerdoti nel tramonto dove i fumi salgono. Li spogliano dei costumi d'insetto e gli abiti brulicano di vermi e piattole. I volti dei sacerdoti devastati dall'età e dalla malattia denti corrosi fino alle gengive, corpi nudi orridamente deformi e tarlati dai parassiti. Grossi vermi bianchi sbucano dai genitali e dalle ascelle. I lavoratori accendono un fuoco immenso e vi gettano i sacerdoti. Saltellano attorno al fuoco imitando i granchi e dentro gettano anche i codici. Poi nella foresta si allontanano fra risa e canti.
) Radura nella giungla sudamericana. Piramide ricoperta di piante avvinghiate. Delle steli raffigurano uomini che si trasformano in giaguari e scolopendre, piante che spuntano da un fallo. Là un manipolo di lavoratori apatici che tengono in mano bastoni da semina e accette di pietra. Un sorvegliante si avvicina. Esibisce un'acconciatura elaborata e regge una canna scolpita dove s'intrecciano scolopendre giaguari e crani. «Sempre i sacerdoti uccisi e i loro Dei morti ci hanno costretti in una rete magica».
(Un adolescente scaglia la sua accetta fra le gambe del sorvegliante. Il sorvegliante lancia un urlo e cade al suolo. Un altro ragazzo guarda e sorride. S'avanza e calca il piede sulla gola del sorvegliante. Muovendo un bastone da semina in mezzo alle sue gambe, lo affonda e lo estrae a scatti. Accendono un fuoco fra le gambe del sorvegliante.
«Guardate questi frammenti recisi...uomini-scolopendre...uomini-giaguaro...una pianta che gli spunta dall'inguine...persino il dolore non è più dolore umano...»
) Un quartiere di Saint-Louis è demolito e poi ricostruito nello stile 1890 per ricreare Gas Light Square.
(«Bisogna distruggere tutte le vestigia medievali»... Le Guardie Rosse bruciano dei Budda, mulini da preghiera e manoscritti tibetani.
) La stampa conservatrice reclama la fine della liberalizzazione un ritorno ai valori e alle virtù antiche... la Chiesa... il Focolare... la famiglia.
(18 settembre 1999... Audrey scrive «I ragazzi selvaggi sono una specie nuova Mi sto per iniziare alla loro storia e ai loro costumi...» Ragazzo selvaggio non anco-

ra nato. Prima con un piccolo colpo del culo fa d'un ragazzo uscire un nuovo ragazzo. Poi ragazzo dare brandello riportare nuovo nella sua tribù. Ragazzo crescere a partire brandello cambiare numerosi modi diversi. Alcuni quasi come pesci vivere sempre nell'acqua. Alcuni ragazzi non parlare fare immagini nella testa. Ragazzo mandare grido uccidere uomo laggiù. Mostra l'altro lato della pista. «Altri avere elettricità in corpo»... Chiedo al ragazzo il suo nome e lui risponde: «Nome? Che cos'è?»... Spiego... «Non bisogno nome. Ragazzo qui sapere quando altro ragazzo a lui parlare». I ragazzi selvaggi non hanno ombelico né nome. Hanno spazzato via il concetto di identità.

) LO SCARTO AUMENTA... LA CRISI SI AGGRAVA... IL PRESIDENTE BIANCO IN UN DISCORSO PIÙ DURO CHE MAI... I SOVIETICI HANNO BRUTALMENTE FATTO SAPERE... OGGI IN CIÒ CHE SI PUÒ BEN DEFINIRE UN ULTIMATUM... BIANCO BIANCO BIANCO COSÌ LONTANO CHE L'OCCHIO VEDE DAVANTI A NOI UN ACCECANTE CHIARORE BIANCO...

William Burroughs

(Traduzione di Stefania Colpi)

La Macchina dei Sogni

Alte tensioni

Gordon Mumma: *Megaton for W.M. Burroughs a.o.* (Lovely Music); David Tudor: *Microphone* (Cramps); Alvin Lucier: *Bird and Person Dyning* (Cramps).

La scienza dell'effetto. La macchina dura. La sperimentazione, qui, è un pasto crudo. Cibi mai assaggiati prima, e i fili lancinanti di un'elettronica che è esplorazione della sensazionalità del quotidiano. La ricerca non è mai, naturalmente, ricerca di qualcosa: piuttosto un «vedere l'effetto» innervato da una progettualità dallo sguardo illimitato, da un rigore così radicale quale può nascere dall'istinto.

La conferma di un'intuizione: al massimo della tensione sperimentale, al massimo dell'azzardo tecnologico, corrisponde in queste musiche il massimo della materialità vitale e il minimo di artificio. Dove il vento dell'intensità inventiva dissolve la vecchia superstizione che vorrebbe la ricerca di linguaggio compagna inseparabile dell'innaturalezza. Nessun dubbio: sperimentare (e sperimentare sull'onda della corrente elettronica) è dar fondo alla possibilità formale e simultaneamente alla possibilità della percezione sensoriale, dell'intelligenza, della sensibilità umana.

Con Gordon Mumma, David Tudor, Alvin Lucier, è innanzitutto l'aria che ci avvolge ad essere esplorata. È la fisicità del suono, e con essa la fisicità vibrazionale del movimento, della luce, degli oggetti, degli ambienti. Gli effetti di feedback degli oscillatori e dei microfoni in movimento di Lucier con i cinguettii di un uccello elettronico, così come gli impulsi che passano fra le sculture elettroacustiche di Mumma, non sono diversi dalle vibrazioni che si creano al contatto delle persone fra loro e con la natura ambientale. L'allucinante scenario sonoro di Dresden Interleaf, dove Mumma opera la simulazione della assenza di ossigeno, potrebbe essere uno dei tanti Vietnam o delle troppe Three Mile Island che abitano il pianeta. È di noi, che la lingua elettronica parla. E sono quelli organici alla nostra esistenza, questi suoni di inaudita tensione e di stupefacente intensità vibrazionale.

La macchina elettronica, qui, produce sensibilizzazione del suono. Non energia nucleare, come accade laddove si piega la corrente alla potenza di un sistema predeterminato. La macchina elettronica funziona come prodigiosa conduttrice di effetti (effetti di intensità, voglio dire, non certo illusionismi spettacolari). La scienza — perfino la scienza — agisce come energia pulsionale. Non soltanto scienza dell'imprevedibile forma sperimentale. Piuttosto, e finalmente, scienza dell'immaginazione.

Mangiare il cielo

Richard Teitelbaum: *Time Zones* (Arista); David Behrman; *Figure in a Clearing* (Lo-

vely Music); Alvin Curran: *Canti e Vedute del Giardino Magnetico* (Ananda); George Lewis: *Homage to Charles Parker* (Black Saint).
Volare: forse il sogno più intenso, più universale. Provare la vertigine dello spazio, il senso dell'infinitezza. Per Behrman, Teitelbaum, Lewis, Curran, l'elettronica non è l'aereo che trasportandoti si sostituisce a te nel volo, ma un paio d'ali. Non la macchina che sussume in sé la conoscenza umana, ma la corrente che alimenta la possibilità.
Musica elettronica come musica elettronica viva. Musica impregnata d'aria, musica che respira il cielo. Il synt, qui, sprigiona un'energia volatile che carica il suono di un prodigioso senso di spazialità. Dove dunque l'«ala dura» di Tudor, Mumma, Lucier, pratica una radicalità dell'effetto che prevede, nella sua incondizionata imprevedibilità, anche l'accidente «sporco» e abrasivo, questi formidabili esteti slanciano la sperimentazione verso gli spazi liberi e incontaminati della purezza.
Atmosfere incantatorie, occhi sgranati, arte dello stupore. E vertigini, pulsioni oniriche, visioni di universi appassionatamente altri. In queste zone aperte dell'immaginario, le differenze «terrene» sbiadiscono fino a scomparire: qui, dunque, può compiersi il connubio fra sperimentatori bianchi ed espressione nera (George Lewis, appunto, e il Braxton che cospira con Teitelbaum, il Lacy di Musica Elettronica Viva).
E può prendere corpo un'altra, splendida intuizione, che scompiglia le false coscienze dell'avanguardia: perché, per affermarsi, la tendenza non paga il prezzo tremendo dell'unilateralità e del dogmatismo. Sarà tanto più viva, invece, quanto più saprà essere aperta.

Attraverso la corrente

Brian Eno: *Music for Films* (Polydor); Brian Eno: *Music for Airports* (Ambient); Blue Gene Tyranny: *Just for the Record* (Lovely Music).
I dinosauri dovranno lasciare il posto alle gazzelle.
I percorsi lineari alla trasversalità. Le identità fisse alle contaminazioni osmotiche. E dunque l'elettronica si fa *soft:* tenera e fluida. Brian Eno e Blue Gene Tyranny (e anche Robert Fripp, anche Laurie Anderson) carezzano l'arma tecnologica fino a incantarla. La materia sonora che ne scaturisce è dunque preziosa, raffinta, intrisa di seduzione fin nelle fibre minime

Un altro equivoco storico va in frantum la sensibilità estetica risulta altrettanto tendenziale, altrettanto vibrante di intensità metamorfiche, quanto la più furibonda delle sovversioni del linguaggio S[illegible] orizzonti elegantemente disc[illegible]ti da Eno e da Blue Gene Tyranny (sentire, prego quali incantevoli gioielli costui estrae da *Great Masters of Melody* di Paul DeMarinis e da *Rendezvous* di John B[illegible]. dentro le stupefacenti sfumature di suono messe al mondo, si annulla magicamente ogni distanza fra avanguardia e cultura pop, fra sperimentazione e comunicazione, fra gioia e rivoluzione

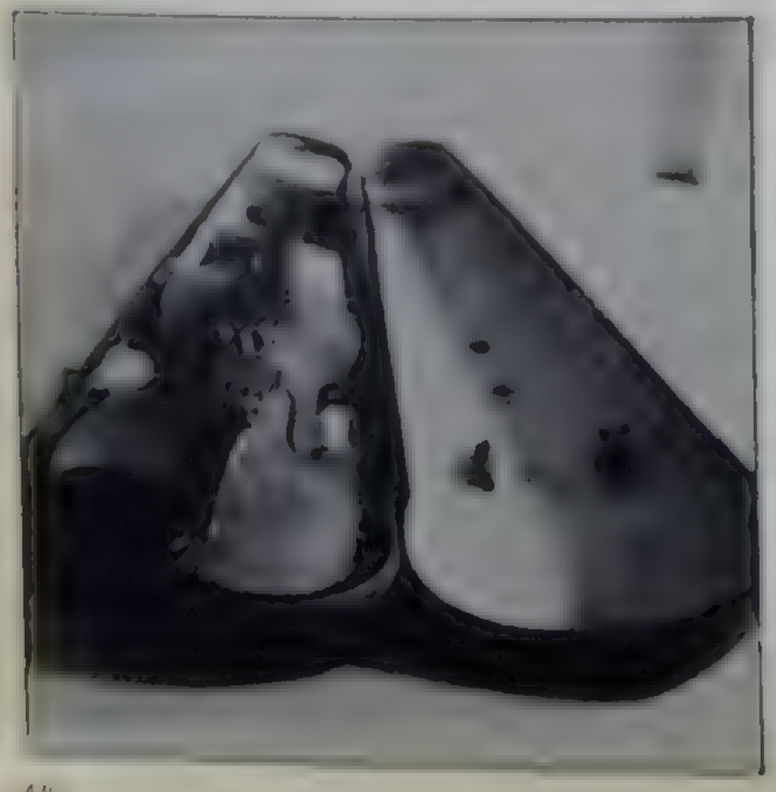
E dove la corrente limpida de[illegible] congiunge con que[illegible] turbolenza [illegible] cezione collettiva, qu[illegible] la macchina elettronica si intreccia con la macchina desiderio. Vivere musica come [illegible] un lusso indispensabile

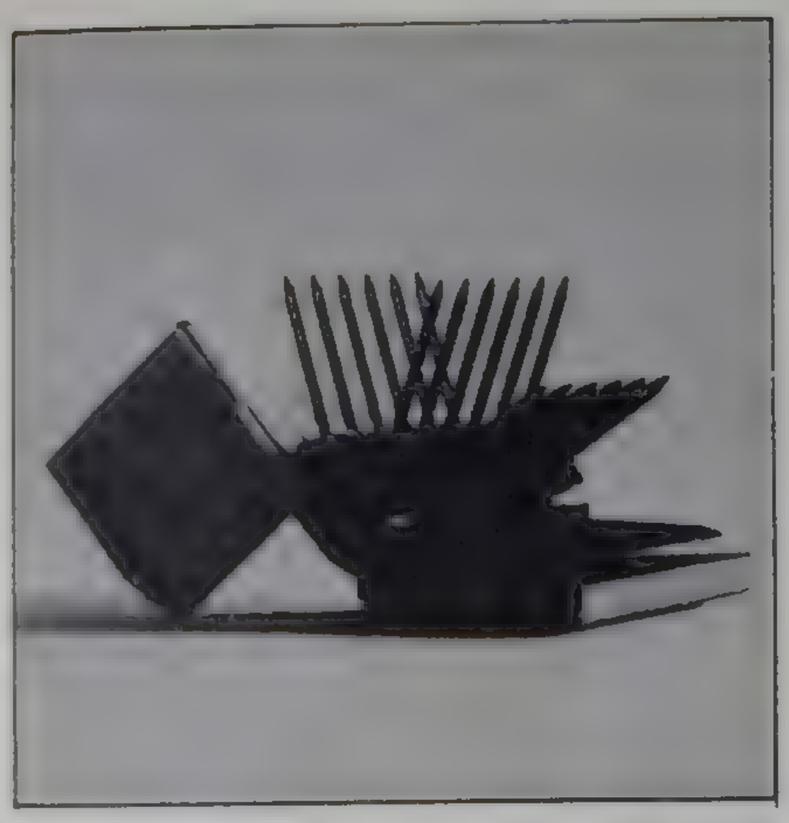
Franco F[illegible]

Ammazzare il Tempo

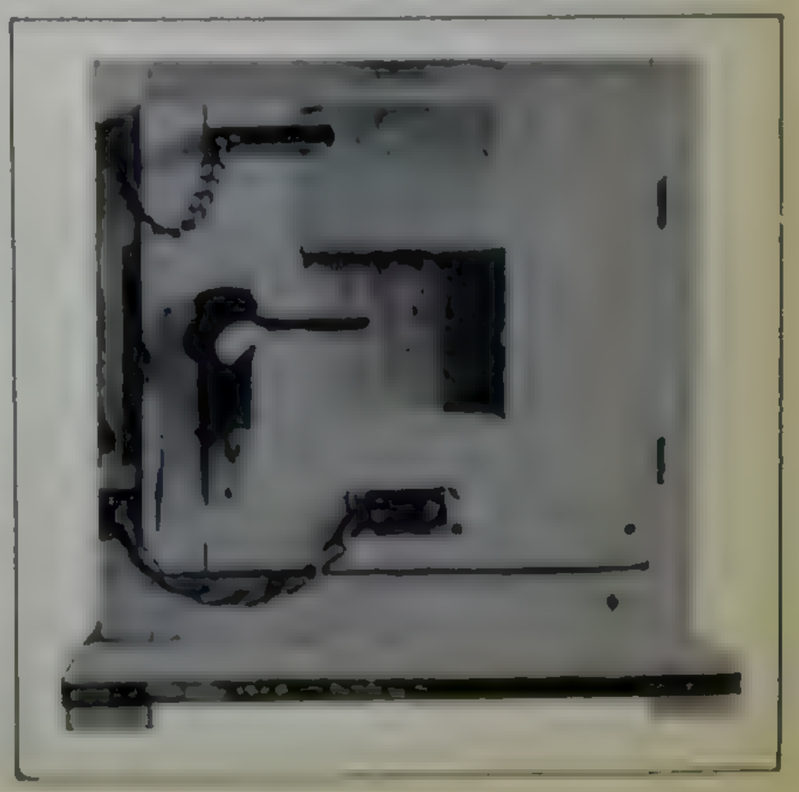
Tempo/Velocità

Il tempo umano è pretenzioso, vorrebbe avere una sua storia, con dei legami, dei ricordi, e tre temporalità: il passato, il presente, e il futuro. Ha la pretesa di avere un'unica realtà fatta di avvenimenti che vorrebbero essere «veri» perché avvenuti nelle coordinate spazio-temporali della sua percezione cosciente.
Il tempo umano è lento, nevrotico, dalla logica farsesca nella sua volontà di indifferenza al nulla. Farsesca nella sua volontà di accumulare ideologia e credibilità.
Il ridicolo sta in tutto ciò come nella lentezza moribonda legata ad una piccola ed unica realtà, neanche troppo fantasiosa.
L'accelerazione del tempo oltrepassa i limiti posti dalla reazione dell'uomo, abbandona ogni percezione riferita allo spazio, rompe il «tempo umano». Il tempo diventa un'intelligenza matematica che esiste come intreccio di funzioni, con memoria senza esperienza. Non permette nessuna anteriorità, brucia qualsiasi significante biografico.
La velocità con cui corrono le informazioni (bit) nei circuiti elettronici, dell'ordine dei nanoseconds, milionesimi di secondo, è praticamente oltre l'istantaneo.
Il computer-time, o «tempo reale», va più in fretta della realtà, tende a precorrere gli eventi, a farli precipitare.
Il futuro si sgancia dal passato e dal futuro stesso per essere consumato tutto ed immediatamente nel presente. Si abolisce il fluire del tempo e si consuma tutto lo spazio. C'è posto esclusivamente per una produzione di immagini istantanee, rapide come flash, pluridimensionali, continuamente oscillanti tra il niente ed il divenire
Siamo proiettati in un tipo di realtà costruita in tempo reale su basi subliminali, cioè al di sotto del limite della percezione cosciente, in cui l'unico dato di certezza è che esista un'intersoggettività di visione, ovverossia che più persone vedano quello che è «dato» di vedere.
Quindi spettacolare sovrabbondanza di





immagini, fatti che si consumano in tempo reale, per essere certi che tutti vedano.
La memoria diventa ridondanza.
«Il mondo appare come la scena di più sistemi (economici, politici, sociali, culturali) distinti ed intrecciati che differiscono l'un l'altro in base alle proprie caratteristiche strutturali e agli scopi degli individui e dei gruppi che si costituiscono».
Un sistema non è qualcosa che si scopre, che esiste prima. Un sistema viene identificato nel momento stesso in cui la volontà di raggiungimento di una finalità impone delle alterazioni, spesso complesse, tra persone che costituiscono un particolare segmento di realtà. Una volta stabilite le interazioni il sistema esiste e viene percepito.
Un modello a più sistemi permette una codificazione continua di una quantità di informazioni che risultano complete proprio in base alla capillarità e alla capacità di scomposizione e di articolazione dei sistemi. Tramite le informazini che si raccolgono e che percorrono i canali di passaggio a velocità sempre maggiore, si cerca di codificare la conoscenza con regole che «guidino» il management del sistema. «I processi decisionali vengono sottoposti ad analisi, scomposti nelle singole parti costituenti per sviluppare procedure *standardizzate* di decisione... Si tenta di controllare la crisi e renderla prevedibile sottoponendola alla razionalizzazione delle decisioni». Un lavoro di informazione, circolazione, regolazione e controllo, finalizzato alla produzione di rapporti che costituiscono le funzioni del dominio.
Ad un certo momento, comunque, il sistema raggiunge un punto oltre il quale non ha ulteriori regole che lo guidino e deve cercare da sé le possibili soluzioni. Emerge allora la necessità di affidarsi nel processo all'elemento intuitivo.
Il problema è che affidandosi alle capacità intuitive aumentano notevolmente le possibilità di errore. Errore legato proprio al ritmo di passaggio delle informazioni e alla velocità con cui devono essere prese delle decisioni di emergenza, cioè in situazioni non codificate. «Nei regimi perturbati o in emergenza gli interventi devono tendere ad essere immediati, e dunque *automatici*, ma l'emergenza può essere colta solo da percettori vivi in quanto è discostamento dalle «norme», «errore» che richiede capacità di errare, di non essere a tempo».
«I grandi incidenti tecnologici (Black-out di New York, Harrisburg) sono caratterizzati dallo scontro tra *Tempo Umano* e *Computer-Time:* la manovra giusta è compiuta al *momento sbagliato*».
È evidente che, dato il grado di tendenziale perfezione tecnologica del modello a più sistemi, data cioè l'intensità di connessioni e di interazioni esistenti, una qualsiasi perturbazione dovuta ad errore o guasto ha delle ripercussioni disastrose. È proprio l'oggettivazione dei rapporti, operata al massimo della razionalità scientifica, *che dilata le possibilità catastrofiche dell'imprevisto.*
La complessità dovuta all'aumentare delle interazioni e la velocità di cambiamento dovuta al continuo e frenetico lavoro di ridefinizione delle procedure pone il problema, angoscioso, della comprensione. «Non si tratta solo di due velocità, quella della comprensione e quella del cambiamento... È che il cambiamento acquisisce autonomia rispetto al pensiero».
Una soluzione potrebbe essere quella della «crescita zero» delle relazioni. Ridurre la velocità del cambiamento (crescita delle relazioni) alla velocità di comprensione.
Ma tutto questo sembra irrealizzabile e francamente inutile. Non si tratta di rallentare la velocità di cambiamento e di intreccio quanto piuttosto di comprendere qual'è la base di dominio della scienza moderna.
Il dominio della scienza si è sempre esercitato soprattutto come capacità di prevedere il «divenire», di controllare, e do-



minare, dunque, la minaccia dell'accadere. Divenire è tutto ciò che comincia ad essere e prima di incominciare è niente. Mentre «il niente non contiene alcunché e quindi non contiene alcunché che possa essere previsto».
«Ciò che esce dal niente non è sottoposto a regole, leggi, principi... Non può esserci una ragione che spinge il niente in una direzione piuttosto che in un'altra».
Quindi dominio si ridefinisce essenzialmente come capacità di evitare di essere colti alla sprovvista da un'errore «ipotetico» la cui possibilità di irruzione è *assoluta*.
Per ogni evento «possibile» esiste però la capacità di quantificare l'insieme dei casi che esso ha a disposizione per *realizzarsi*. «Non si conosce alcuna ragione perché abbia a realizzarsi un evento piuttosto che un altro, allora ogni evento ha a disposizione lo stesso numero di casi «favorevoli» (cioè di realizzazione)». Se ciò che si teme è di non sapere allora «la *probabilità* di un evento viene considerato come una *Ragione* perché essa debba realizzarsi».
Si fa quindi in modo che tutto avvenga, che ogni «minaccia» si concretizzi. È meno pericolosa una minaccia certa, che una ipotetica. La cosa temuta va ralizzata perché sia controllata.
«Accelerazione del tempo» significa quindi accelerare i tempi di accadimento degli eventi, perché immediatamente siano controllati. Bisogna scavare nel nulla tutte le possibilità di realizzazione, perché tutto l'imprevedibile accada e sia consumata ogni possibilità «imprevista».
Inflazionare il tempo per abolire ogni sua consequenzialità. Immediatezza delle immagini, appiattimento di ogni profondità. Descrivere il fenomeno senza porre il problema della sua essenza.
L'effetto di realtà si instaura nella «disgiunzione», nella opposizione continua alla minaccia in quanto tale. E la certezza della realtà sta nella visione della minaccia da parte di un sociale che si definisce più come zona di «influenza», che come zona di «esistenza». Le immagini percorrono lo scenario a velocità maggiore di quella della percezione cosciente, ma hanno comunque bisogno, per «essere», di arrivare ad un percettore.
Sfuggire all'immagine, dissolversi come percettore, significa imporre una «reversibilità» al passaggio univoco ed arbitrario delle immagini.
Eseguire continuamente «quantuum jump», cioè saltare imprevedibilmente ad un altro «stato di energia», può voler dire porsi «in tempo» con la produzione di immagini, non più subliminali. Operare quantuum jump significa morire per quel dato sociale o «zona di influenza», stabilirsi su un'altra lunghezza d'onda. Produrre *reversibilità*.
Infiltrare l'ambivalenza nell'interpretazione arbitraria. Dissolversi lasciando un senso di morte in quei «canali di esistenza» dove ci si affanna a ristabilire continuamente l'«effetto» *di* realtà. «...It has to do in time»...

Renato De Maria

Rockerilla

Mensile

di

musica rock

N.2/II
Febbraio 1980

–

Pretenders
Aerosmith
Metabolist
This heat
Last
GazNevada
Modettes
Scritti Politti

In vendita presso
Edicole MI,TO,GE
Edicole F.S. di
tutta Italia

ASCOLTA !

radio Alter

FM 95/500 monofonia

CAGLIARI

radio Alter

FM 95/500 monofonia

CAGLIARI

MUSICA 80

ABBONAMENTI
L. 15.000
(11 numeri)
E IN REGALO A SCELTA

NOME .....
VIA .....
CITTÀ ..... CAP .....
PROV. .....
FIRMA .....
☐ ALLEGO ASSEGNO BANCARIO N. .....
☐ INVIATEMI LA RIVISTA CONTRASSEGNO .....
DONO SCELTO .....

Robert Fripp

Viaggio negli Ottanta

Prologo:

1969

Chiamatela figlia della luna
mentre danza sulla superficie di un fiume
Solitaria figlia della luna
che sogna all'ombra
del salice
Che parla agli alberi
della strana ragnatela
Che dorme sui gradini di una fontana
Che agita bacchette d'argento verso
la canzone degli uccelli notturni
aspettando il sole sulla montagna.
È una figlia della luna
che raccoglie fiori in un giardino
Dolce figlia della luna
che si culla sull'eco delle ore
[illegible] nel vento
[illegible] latte
[illegible] pietre rotonde
[illegible] di sole
[illegible]
[illegible] altra
[illegible] da un figlio
[illegible]

1979

Padre: La tua casa
Figlia: La mia casa
Padre: La tua casa
Figlia: La mia casa
Padre: La tua casa
Figlia: La mia casa
bene, andate via,
questa è la porta
Padre: Non è casa tua
Madre: E tu sei una
sniffatrice di cocaina
Non chiamarmi puttana
Padre: No
Madre: Sei incinta
Tu non sai se sarà un
negro, un meticcio o un
bambino bianco
Non chiamarmi puttana
Padre: No
Madre: Tu dovrai abortire
Io non l'ho mai fatto
Padre: Mai, in nessun modo

Svolgimento:

Bowery, New York city. Il nostro uomo, inglese, ben educato, dai modi fini e cortesi (nient'altro che europei), vive nell'appartamento accanto a quello dove si svolge il dialogo sopra riportato (a destra). Egli sa bene che parole, suoni, rumori, fanno musica e che ogni musica è intimamente legata al contesto sociale dal quale proviene. Niente di meglio, dunque, che costruire, con le frasi prima ascoltate e registrate, una «canzone»: una canzone contemporanea, angosciante e disperata, inventata ricomponendo i suoni (dis)umani della metropoli-urlo. L'uomo è attratto dalle enormi contraddizioni che costituiscono il mondo in cui vive: siamo nel 1978. New York è elettrica e densa di rock, colma di suoni in questa fine dei '70 come forse non era mai stata, nemmeno nei '60. Questa città, quindi, è il posto giusto, ora, per viverci, suonare, creare nuova musica.

Molto tempo, molte storie son passate dagli anni in cui Robert Fripp, il nostro uomo per l'appunto, scorrazzava in una Londra dai contorni *color cremisi* e popolata da strani personaggi medioevali: principi, elfi, figlie della luna ed epitaffi fanno ormai parte di altre stagioni (si confronti il testo riportato in alto a sinistra). «Exposure» è dunque il frutto del cambiamento, la sintesi di cento crisi, di indecisioni, deviazioni oblique (via Eno), sobbalzi... «Quando parlo del mio album mi trovo in uno stato di notevole confusione. Non avevo mai inciso un album-solo per me stesso prima d'ora, così quando vi ho messo il mio nome sopra ne ho dovuto accettare la responsabilità. Con King Crimson... King Crimson non è mai stata 'la' band di Robert Fripp... Lavorando all'interno dei confini di King Crimson, mi sembrava che tutti i miei sforzi fossero impiegati per offrire delle opportunità ad altre persone, ma nessuna di queste persone era veramente interessata allo scambio reciproco e all'offrire delle opportunità a me. Così mi sono sentito molto inibito come musicista in King Crimson e ho dovuto accettare il fatto che la gente che suonava nel gruppo non mi dava assolutamente alcuno spazio. Avrebbero voluto trovare spazio solo per loro stessi...». Questo è il punto: strette le maglie del suono crimsoniano, assimilato lo spostamento del linguaggio da quello ancora del figlio del crepuscolarismo dei tardi anni '60 a quello più acre ed asciutto della metà dei '70, fiutate nuove possibilità attraverso gli spiragli aperti da Brian Eno, Robert Fripp rinuncia, quasi sovraccaricandosi delle stesse crisi esistenziali che il rock stava attraversando in quegli anni ('74/'75), a continuare nelle direzioni intraprese. È il vicolo cieco: la simbiosi uomo/artista che si sfalda (e qui c'è anche lo zampino dell'industria discografica e delle sue pretese), la personalità che si sgretola, l'insofferenza che sopravanza... «Non avevo alcuna confidenza in me stesso come musicista o scrittore o qualsiasi altra cosa... Una delle cose più importanti della mia vita fu leggere la trascrizione del discorso che avevo fatto il 18 luglio 1974: ciò mi ha fatto realmente *decollare il cervello*. Non sono più stato lo stesso dopo. Ho il nastro di questo discorso, che dura circa 45 minuti: lo volevo mettere nel mio album. Ma ho trovato il modo di ridurlo in 6 secondi. Ora ho questo discorso completamente intatto, in codice: è stata usata una delle tecniche di comunicazione intergalattica. È stato inserito in *Exposure* in una versione ancora più compressa, di 3 secondi («First inaugural address to the I.A..C.E. Sherborne House»), ma si potrebbe ridurlo anche a mezzo secondo e conservarlo così com'è, nella sua interezza...».

Sherborne House: un istituto per lo Sviluppo Armonioso dell'Uomo. Il Nostro vi passa 10 mesi in assoluto distacco dal mondo, assieme ad altre 100 persone nelle stesse sue condizioni mentali; la crisi raggiunge il suo apice.

La ripresa dei contatti con la realtà, in seguito, è abbastanza ardua: il lavoro è ancora qualcosa di confuso, indefinito, indicibile. Perché suonare di nuovo? Per chi? Gli amici: la produzione del disco di Peter Gabriel, la chitarra sovrincisa in *Heroes* di Bowie, poi Eno. Ancora lui: «Eno ha la capacità di tirar fuori il meglio dalla gente

con cui lavora, oppure dà loro la fiducia necessaria per fare ciò che potrebbero essere capaci di fare. Per usare una analogia: io ho evidenziato in Daryl Hall ciò che Eno ha evidenziato in me. Così Hall ha avuto l'opportunità di fare il mio miglior lavoro con Eno. Eno è, semplicemente, la *prima* persona con cui ho lavorato che non mi ha limitato ma mi ha aiutato. E, naturalmente, non è entrato nel mio modo di sonare, perché egli non suona niente. Eno proviene da un'area di musicisti maggiormente interessati ai termini del processo e di approccio all'intero sistema...». La musica per ambienti. I termini generali del processo sono: utilizzazione delle caratteristiche socio-ambientali del luogo in cui la musica è ascoltata e, quindi, inserimento di un sistema sonoro già coordinato in quello esistente di per sé nell'ambiente, senza turbare in alcun modo il comportamento degli ascoltatori. «Questa musica non va ascoltata *educatamente:* parlateci sopra, continuate i vostri discorsi», ci diceva Fripp nel farci ascoltare i nastri di *Frippertronics*. Un recupero intellettualizzato del muzak? Esattamente l'opposto: con la sua fastidiosa e insistente banalità la muzak-music incombe pesantemente sui frequentatori dei luoghi in cui viene emessa; è aliena ad essi. La Ambient-music, invece, è concepita a misura d'uomo: *è il suono della Natura del 20° secolo*. Eno e Fripp, dunque, hanno sviluppato un discorso iniziato quasi per caso con «No pussyfooting». Un dialogo umano che è diventato anche tecnico: «Frippertronics è il nome che ho dato alla tecnica "loop"* che io uso e che ho imparato da Eno. È qualcosa come Fripp e Eno senza Eno. Eno mi ha fatto conoscere il sistema e io ho imparato ad organizzarlo da solo, invece di usarlo come un esteso pezzo da solista. Ho sviluppato la tecnica, così posso usare il sistema come accompagnamento di canzoni, pezzi, qualsiasi cosa». La gioia dell'invenzione, l'interesse per nuovi campi da esplorare: la personalità si ricompone. Poi arriva l'America.

Durante un tour con Peter Gabriel nel febbraio del 1977, Fripp decide di «usare New York come centro di gravità». L'amicizia con Daryl Hall e l'eccitazione del nuovo rock che fermenta ovunque stimolano la voglia di riprendere in mano anche il discorso dell'istintività, della creazione diretta, immediata. «Ciò che particolarmente mi piace del rock'n'roll è il fatto che esso serve come comunicazione diretta, connessione diretta, fra il musicista, lo strumento e la gente che sta ascoltando». Arrivano i concerti da solo in piccoli clubs, arriva Blondie (Sexy sadie), arriva la produzione del solo di Hall («Sacred songs»), mai uscito perché ritenuto «inaccettabile» dalla casa discografica: «il mondo degli affari, specialmente in America, non è intelligente. È terribilmente convenzionale. Ma con un nuovo approccio si potrebbero fare cose molto interessanti; e il mio approccio è questo: se qualcuno volesse fare un disco, per differenti ragioni, io gli faccio fare il miglior disco possibile. Quindi dico: credo in questo disco? Bene, ovviamente rispondo di sì, oppure non avrei inciso niente. La questione su come venderlo comincia una volta che il disco è pronto». Arriva, quindi, anche se in maniera travagliata, anche *Exposure*... e siamo ritornati al prologo.

Conclusione: The Drive to 1981

Lasciata l'America, dopo due anni di «sperimentazione» sulle proprie capacità evolutive, il nostro uomo ritorna in Inghilterra. È giunto il momento, una volta per i prossimi anni. Nasce «The Drive to 1981»: un progetto di riconquista della vita pubblica, attraverso dischi *(Exposure, Frippertronics, Discotronics)*, film (il remake di «Alphaville», girato con Debby Harry), concerti, interviste. Questa lunga, intensa, «esposizione» di sé stesso durerà fino al 1981: anno in cui l'attività cederà il posto al riposo o, forse, ad una nuova crisi. L'importante è riuscire a cambiare, ad evolversi.

Sgretolarsi e ricomporsi, questo è il punto.

Enzo Capua

* «Loop» è un termine usato nel linguaggio dei cervelli elettronici: con esso si intende far ripetere al calcolatore lo stesso programma più volte.

ARIA

Mensile di Cultura e Attualità

Pitagora e Papere
nella prossima primavera

Risponde Donna Rrose (Selavy)

Musica e politica
Cari redattori e collaboratori di Musica 80,
non credete che il vostro giornale sia un po' troppo politico?
P.S. Più foto di donne!

Giovanni Malagodi, Milano

Caro Giovanni, dalla grafia della tua lettera intuisco che sei poco più di un ragazzino. Non ti pare troppo presto per interessarti di politica? Se il direttore e l'editore han deciso di parlare non solo di musica avranno le loro buone ragioni! Questo vale anche per le donne: non chiedere a 80 quello che la tua mamma o la maestra possono spiegarti meglio e più in fretta!

Voglio i Velvet Underground
Sono un appassionato dei Velvet Underground, perché non dedicate loro un servizio con foto?
Grazie.

Claudio

Caro Claudio, sei proprio fortunato! I Valvet Underground saranno protagonisti, insieme a Toto Cotugno e ai Gatti di Vicolo Miracoli, di un nostro prossimo concorso a premi, «Una giornata all'inferno». Per ora non posso rivelarti niente: ma aspettati grandi sorprese!

Una voce dell'onda!
Volevo chiedervi un favore (se potete):
poiché VIVO (le maiuscole sono paradossalmente involontarie) in una città come Spezia che è provincia fino all'osso, radicalmente tagliata fuori da qualsiasi circuito musicale, culturale ecc. (ammesso che esistano; questa non è comunque la postazione migliore per appurarlo) sia come attività che come informazione, ebbene vi sarei molto grato se riusciste ad informarmi, abbastanza tempestivamente (al di là della rivista) delle date di concerti che venite a sapere. Quali concerti è a vostro piacere.
Bolelli ha scoperto, con una prontezza invidiabile, in base a quali criteri si possa stabilire chi, oggi, è «fuori onda».
Non mi pare il caso di discutere i criteri che, proprio perchè arbitrari, non hanno un rapporto razionale con i propri referenti, sottraendo così ogni terreno solido di discussione. Quello che invece mi fa incazzare è che ci sia ancora qualcuno in vena di stabilire criteri, linee o onde che siano. Quello che invece mi stupisce è che una simile arroganza venga proprio da Bolelli, sempre così attento ai segnali provenienti dalla zona antiautoritaria; anzi questo mi fa venire dubbi di aver frainteso.
Speriamo di non avere assistito al passaggio «dalla critica dell'autorità all'autorità della critica», il che sarebbe un brutto salto, anche dal fare recensioni con lo stampino.
Ciao.

Alessandro

Caro Alessandro, perché mai tante brutte parole verso La Spezia? È proprio vero che nessuno sa apprezzare le bellezze della sua città; io, che ci sono di casa da trenta estati almeno, posso assicurarti che la trovo un posto splendido e rilassante! Ho girato la tua lamentela al Bolelli, che sta cercando di sapere il tuo numero di telefono, dove abiti e che strada fai per andare a scuola. Si farà vivo lui, stai tranquillo!

Bene Ragazzi!
Finalmente qualcuno che ha capito che è meglio migliorare la qualità del «contenuto» invece che la qualità della carta, voglio dire che pagine patinate-traslucite vanno bene per Popster! Okay, però vorrei farvi anche una osservazione-consiglio: (pensando che essendo all'inizio forse vi interessa anche "un parere"): mi dispiacerebbe che da un estremo si andasse all'altro, anche perché certi articoli del N. 1 ci ho impiegato tre quarti d'ora per capirli, o per lo meno per capire lo "stato d'animo" dello scrittore. Voglio dire, ragazzi non facciamo un «Musica 80-SPIRALI»: cercate di farvi capire! (almeno una puntina) tenendo anche conto che ci sono i «paesi» Get the picture?
Per il resto GO!... e salvateci sempre dalla pubblicità (se non è di dischi-films-libri).
Ciao e tanti auguri.

Ulisse

P.S. Ricordatevi Zappa!

Caro Ulisse, ricevuto il messaggio. Sai, anch'io tiro spesso le orecchie al Bito e al Bertoncelli per certi loro articoli un po' complicati (e sgrammaticati, qualche volta: ma lo dico piano, per non farmi sentire dal Direttore!): loro promettono promettono ma poi ci cascano sempre! Comunque, ti assicuro, sono simpaticissimi: dovresti vederli, qui in Redazione, durante le riunioni, quanti scherzi sanno inventare ai danni del povero Bocchi, che è il direttore editoriale. Grazie anche degli auguri. Per quanto riguarda Zappa, stiamo pensando a una sessantina di locandine, tre numeri speciali e un supplemento per supplenti. Pazienta solo un po'.

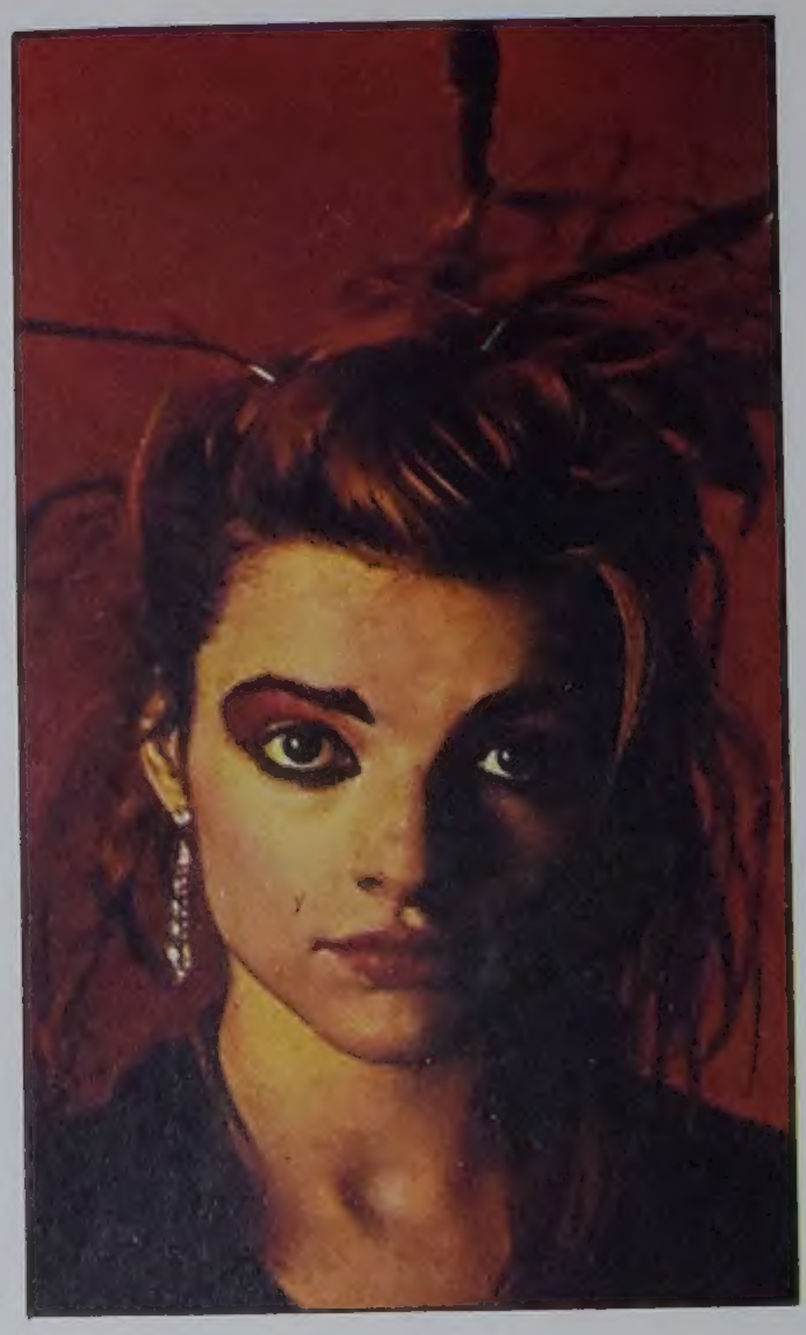
Testimonianze dei Ciulers
Gentili signori,
pur se convinti di vivere un'epoca che sempre meno darà soddisfazione a simili vanità, i Rochenroll Ciulers coltivavano da tempo l'ingenuo desiderio di lasciare in qualche luogo una testimonianza del loro passaggio. Una e solo una: non siamo infatti dei postulanti che ambiscono a riconoscimenti o investiture ufficiali; ci interessava solo una testimonianza un tantino più duratura di una scritta su di un uscio di cesso o di un adesivo attaccato su una palina dell'autobus. La scelta è caduta sulla vostra pubblicazione per tre motivi. Anzitutto vi presentate come una rivista di musica, in secondo luogo vi preoccupate assai della componente grafica e infine le vostre pagine sono frequentate da certi avvoltoi intenti a scrutare che ne è del cosidetto movimento. Se vi prenderete la briga di vedervi il nostro materiale potrete notare quanta importanza riveste per noi la musica, noterete che Rochenroll Ciulers, se solo esistesse, sarebbe un interessante band (NB la musica di Togliattigrad è un cha-cha-cha), noterete che, pur senza poterci permettere lussi, la grafica è un elemento chiave del nostro messaggio, noterete che in fin dei conti noi siamo espressione di un qualche cazzo di movimento. Molto bene, il nostro materiale è nelle vostre mani, noi speriamo che se esso vi interesserà vi procuri qualche godimento. Se non vi interessa andate pure a morire; abbiamo già un pubblico affezionato e ad esso solo dobbiamo rendere conto.
Un'ultima precisazione. Il materiale più vecchio è stato distribuito alle date indicate (e vi invitiamo a prestare un po' di attenzione almeno alla data di distribuzione di Qui Pippo Frigido-il bollettino degli scoppiati); quello più recente è stato invece distribuito con scadenza grosso modo quindicinale a partire da metà ottobre 1979.

Rochenroll Ciulers

Cari Ciulers (spero di avere scritto bene il vostro nome: il mio inglese è un po' titubante!), la vostra banda dev'essere proprio brava e simpatica! Però, amici: vi siete dimenticati l'indirizzo. Come facciamo a rispondervi? Questo vale anche per Marta M. di Torino e gli amici di Saponetta di Venezia, che chiedono cartine Rizla anche usate, per la loro collezione. Mandateci i vostri recapiti e vedremo di fare del nostro meglio!

Nina Haghen e il Neo-Wagnerian-Rock

Grande Uragano Elettronico



Nuovi archetipi sonori, altri corpi del rock percorrono l'esausta Berlino degli anni ottanta.
Fuori, le nuove tendenze della musica e dei sensi attraversano all'impazzata le autostrade federali piene di diesel militari rombanti. Si placano nelle tranquille strade provinciali, per imbizzarrirsi poi davanti ad Ohu, Grohnde, Lingen, perfino difronte a Brokdorf, teatri delle contestazioni antinucleari una volta più vive.
Dentro, sono ancora una volta i «luoghi soli» della metropoli gli epicentri contraddittori e multipli della nuova musica. In questi cosmi sintetizzati, in queste derive metropolitane in decomposizione, si muove la strana amalgama di suoni e aperture vocali di Katharina Hagen, berlinese, 25 anni il prossimo 11 marzo, capelli neri come Valeska Gert e Judy Garland. I giornali tedeschi (e, più tardi, francesi) hanno cercato di impossessarsi del suo mito, la televisione l'ha avvolta nelle sue spire di moplen, persino in Italia se ne è parlato.
Ma dire chi sia Nina Hagen, e cosa si muova intorno alla sua storia e a quella — metallicissima — del suo album in tedesco e di quello, imminente, in ingiese, vuol dire viaggiare la sua musica e cercare di capire cosa sta succedendo.
In Germania, Nina ha già percorso, esaurendole, molte geometrie. I fuochi delle sue parabole hanno nomi significativi. La feminist rock band «The slits», Johnny Rotten, i «Lokomotive Kreuzberg». Ma anche Rudi Wolpert, discografico che comprende le cose, e Wolf Biermann, dal 1965 suo padre adottivo.
Dunque, l'influenza della musica londinese, dunque l'affanno per arrivare ad essere (forse) una R&R star senza scomodare però Bob Dylan al «Chelsea hotel» di N.Y.C., o la St. Mark Church. Ma non solo. Anche la protesta per i panzer a Praga, i cortei berlinesi contro lo scià, persino un viaggio in Polonia di tre mesi per dimenticare la bocciatura all'accademia drammatica. Uno strano vortice di grandi progetti venturi e di quotidiana «vita d'artista».
Poi, nel dicembre del '76, il decollo per voli più vorticosi. Il viaggio in G.B., a fare «un rock'n'roll che si veda», come urla ai suoi vecchi amici di «Automobil», la sua prima band. Del movimento punk, dei suoi urli programmati, delle spille da balia sterilizzate, Nina Hagen ha sùbito gran disinteresse. Ma la Londra di anni fa produce ben altro. Ariane, cantante ed autrice dei testi delle «Slits», la fa impazzire. I Sex Pistols esplodono nella sua testa, e a nassuno (proprio a nessuno) verrà in mente di «salvare la regina».
La cosa è dunque fatta? Sì. Nell'estate del '77 la casa berlinese di Christine Wunder ospita l'alchimia delle nuove note. I caratteri della «simpatica Nina, occhi e capelli neri, e di certo qualcosa da dire», si mescolano ai geni di Bernhard Potschka, chitarrista dei Lok Kreuzberg.
L'embrione della «Nina Hagen band» si contorce nelle viscere di un paese preoccupato per l'aumento del prezzo del latte e che sta assimilando la terapia di massa della «caccia al simpatizzante». Biermann canta dell'omicidio di tre componenti della R.A.F., i progetti autunnali di una grande ripresa ecologista si decompongono veloci.
In un'altra dimensione di ribellione e di urlo, il gruppo di Nina Hagen scatena il grande uragano elettronico.
Tutte le vecchie sonorità, tutte le melodie ammuffite vengono scoperchiate e trascinate via. Momenti di panico, urla di chi non capisce. Urla, però, soprattutto di chi sta capendo. Il rock cadenzato sulla rivolta femminile, sul sistema springeriano dell'informazione, sull'insofferenza a vecchi respiri della vita, sale dalla vecchia cantina con il finestrino sporco là in alto. Corre per le strade del centro di Berlino, sprofonda sboccato nelle stazioni del metro, si affanna per gli stradoni della periferia. Insegue con le quattro ampiezze vocali di Nina uno strano sogno metropolitano, scatena aggressività affannosa, produce rumori conosciuti.
Il meccanismo è innescato, la miccia brucia veloce. Turbinano strane figure sonore. Si accendono tutte le spie del fantastico. E si assemblano nuovi impianti di rock.

Giancarlo Riccio

GAZNEVADA©

nessuno ci vuole bene

nevada gaz blue T.V. set
su 45 giri

produced by ozmo

℗ 1980 ITALIAN records S.p.A.
℗ 1980 ITALIAN records/distribuzione DISCHI RICORDI S.p.A.
Via Mascarella 38, 40123 Bologna - via S. Isaia, 49/approved by EXPANDEDMUSIC